This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

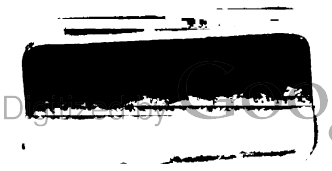
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Princeton University Library
32101 078305677
ND3385
.P8L2q

Digitized by Google

Library of

Princeton University.
Art Museum Library
Presented by
Allan Marquand
Class of '74



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

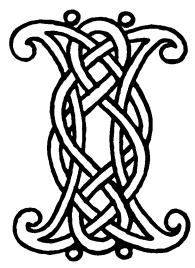
Digitized by Google

# DER ST. GALLER
# FOLCHART-PSALTER

## EINE INITIALENSTUDIE

VON FRANZ LANDSBERGER
PRIVATDOZENT AN DER UNIVERSITÄT BRESLAU

IM AUFTRAGE DES HISTORISCHEN VEREINS
DES KANTONS ST. GALLEN



ST. GALLEN
VERLAG DER FEHR'SCHEN BUCHHANDLUNG
1912

Digitized by Google

DRUCK DER FARBIGEN TAFELN UND DES TEXTES:
BUCHDRUCKEREI ZOLLIKOFER & CIE., ST. GALLEN.

Digitized by Google

HERRN GEHEIMRAT

HEINRICH WÖLFFLIN

IN VEREHRUNG

ZUGEEIGNET.

MAR -2'915326256

Digitized by Google

Digitized by Google

# VORWORT.

Nicht lange vor dem Abschluß der Vorarbeiten zu dieser Schrift erschien als Hallenser Dissertation die tüchtige Arbeit Adolf Merton's: «Die Buchmalerei des IX. Jahrhunderts in St. Gallen» (Halle 1911), welche eine ausführliche Beschreibung und Gruppierung der meisten karolingischen Handschriften St. Gallens gibt. Nahm mir diese Arbeit auch einige Handschriftenfunde und Resultate vorweg, so bot sie mir andererseits die Möglichkeit, den rein deskriptiven Teil meines Buches möglichst abzukürzen und so allen Nachdruck auf das zu legen, was mir als das Wichtigste erschien: die formale Analyse der einzelnen Initialenstile und ihre feste Verknüpfung zu einer Entwickelungsreihe. Denn hier in St. Gallen vollzieht sich in dem kleinen Zeitraum von etwa 50 Jahren eine Stilentwickelung von einer Reichhaltigkeit und zugleich Folgerichtigkeit, daß sie einen typischen Wert gewinnt für unsere Kenntnis von Stil-Entwickelung überhaupt und speziell für die Geschichte des frühen Mittelalters, das wir uns leicht stagnierend oder nur in größeren Zeitläufen beweglich vorstellen.

An dieser Stelle habe ich auch noch meinen wärmsten Dank allen denen auszusprechen, die meiner Arbeit Hilfe geboten haben. Besonderen Dank schulde ich — außer den im Text genannten Herren — dem Präsidenten des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen, Herrn Dr. H. Wartmann, dem Bibliothekar der St. Galler Stiftsbibliothek, Herrn Dr. Adolf Fäh, sowie dem Bibliothekar der Vadiana, Herrn Professor Dr. J. Dierauer. In Zürich waren mir vor allem die Herren Professoren R. Rahn, P. Schweizer und J. Zemp sowie Herr Dr. J. Werner behilflich.

Breslau, im Juli 1912.

Dr. Franz Landsberger.

Digitized by Google

Digitized by Google

# INHALT.


Seite

I. Der Folchart-Psalter.
1. Der Folchart-Stil . . . . . 1
2. Inhalt und Schmuck des Folchart-Psalters . . . . . 3

II. Der Folchart-Psalter innerhalb der St. Galler Initialenschule.
1. Die Vorstufen des Folchart-Psalters. — Die Wolfcoz-Gruppe . . . . . 10
2. Der Umkreis des Folchart-Psalters. — Die Folchart-Gruppe . . . . . 14
3. Die Fortentwickelung des Folchart-Stils. — Die Sintram-Gruppe und das Psalterium Aureum . . . 20

III. Die absolute Chronologie der St. Galler Initialwerke . . . . . 29

IV. Die Beziehungen der St. Galler Initialen-Schule zu den anderen karolingischen Schulen . . . 34

V. Die Litaneibögen des Folchart-Psalters . . . . . 41

Verzeichnis der im Text erwähnten Handschriften . . . . . 50

Verzeichnis der Tafeln und Textabbildungen . . . . . 51


Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel I. Folchart-Psalter: Beginn des 51. Psalms.

Digitized by Google

Digitized by Google

# I. DER FOLCHART-PSALTER.

## 1. Der Folchart-Stil.

Der Folchart-Psalter, so genannt nach dem Verfertiger, einem St. Galler Mönche des IX. Jahrhunderts, erhält seine hohe Bedeutung nicht von seinem Alter oder seinem Texte, sondern von der Pracht und Fülle seines künstlerischen Schmuckes. «In Rücksicht der Initialen», lautet über ihn das Urteil Waagens, «ist dieses das reichste und prachtvollste Denkmal deutscher Kunst, welches ich kenne, und welches sich würdig jenen Bibeln Karls des Kahlen zur Seite stellt.» [1])

Versenkung in diese Kunst durch sorgfältige Analyse der Mittel, deren sich der Künstler bei seinem Werke bedient hat, und der Wirkungen, die auf den Beschauer ausgeübt werden: das sei meine erste Aufgabe. Dabei wird sich denn der besondere Stilwille, der hier herrschend war, offenbaren und damit ein fester Grund gelegt für alle späteren Untersuchungen, die den Psalter in den Strom zeitlicher Entwicklung und in das Netz örtlicher Beziehungen stellen werden. Ich gehe von einer einzigen Initiale aus, von einem der drei seitengroßen Buchstaben der Handschrift, dem D vom Beginn des 101. Psalms (Tafel II).

Nicht nur aus Gründen der Deutlichkeit lege ich meiner Untersuchung eine der großen Initialen zugrunde, sondern vor allem darum, weil in den Initial-Seiten die im Folchart-Psalter waltenden Tendenzen sich reiner aussprechen als in den kleineren Initialen. Denn während diese innerhalb des Schriftsatzes stehenden nur zu leicht in den fortschreitenden Verlauf des Lesens mit hineingezogen werden, gelingt es jenen, einen kleinen Textteil — hier ist es der erste Vers — von dem übrigen Texte entschieden abzusondern und das Auge in ruhigem Schauen festzuhalten. So lange man nicht umblättert — und die rahmende Bordüre hemmt das Verlangen — ist der progressive Charakter des Buches vergessen und die volle Konzentration auf die Existenz dieser einen Seite gerichtet.

Erst bei solcher Isolierung aber kommt diese spezifische Initialenkunst ganz zur Geltung. Denn fern von aller improvisierenden, den Buchstaben nur spielend umziehenden Weise geht sie vielmehr auf festlich-repräsentative Wirkungen aus. Die groß gehaltene und strenge, aller Zufälligkeiten bare Zeichnung wird noch gehoben durch eine schwere, auf Gold und Purpur gestimmte Färbung, welche das ganze Schmuckfeld lückenlos bedeckt und die Initiale aus dem Bereich der Schreibkunst hinaus in die Nähe der Monumentalmalerei führt.

Dabei ist diese Bildmäßigkeit nirgends unter Vernachlässigung der Buchstabenzüge erzielt und deren klare Struktur von der Ornamentik vielmehr herausgearbeitet als verwischt worden. Ja die ganze Buchstabenform, im Verhältnis ihrer Höhe zur Breite und zur Stärke der Schriftzüge, ist in den natürlichen und so wohltuenden Maßen der klassischen Kapitale verblieben. Selbst die Teilung in dünne Aufstriche und dicke Abstriche und die Schwellung in den Biegungen ist aus dem Duktus der Schrift in die Malerei übernommen worden.

Aber noch in einem wesentlicheren Sinne ist der Charakter der Schrift beachtet worden: ihre zweidimensionale Ausdehnung hat stilgestaltend auf die Ornamentik gewirkt, die in völlig flächenhafter Bildung die Seite überzieht. Das Bandgeflecht mit seinen fortwährenden Überschneidungen könnte körperhaft wirken, wenn es auch nur die geringste Stärke hätte; ohne diese erweckt es so wenig eine Tiefenvorstellung, wie die auf der purpurnen Folie aufliegende Initiale, allgemein gesprochen wie das

[1]) Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862, S. 5. Im Deutschen Kunstblatt 1850, S. 91, nennt Waagen den Psalter «unbedingt die schönste in Deutschland gemachte Handschrift».



Digitized by Google

Muster auf dem Grunde. Und schließlich hat die symmetrische Gestalt der Kapitale auch ihrer Ornamentik eine genaue Symmetrie mitgeteilt.

Alle diese Kennzeichen dürfen durchaus nicht als etwas Selbstverständliches hingenommen werden, und im Verlaufe dieser Arbeit werden wir noch genug Beispiele kennen lernen, in denen sich die Schmuckformen der Initiale auf Kosten der Lesbarkeit, der natürlichen und symmetrischen Gestaltung und der Schriftfläche ausbreiten. So ist auch die Wirkung der hier geübten Formung durchaus keine allgemeine, sondern eine besondere, von anderen Initialstilen verschiedene. Der Beschauer genießt die Klarheit, mit der sich unter der Hülle des Schmucks der geschmückte Gegenstand ausspricht und empfindet zugleich den Schmuck als sinnvoll, ohne seiner Bedeutung lange nachhängen zu müssen.

Dieser Eindruck sinnvoller Klarheit verstärkt sich bei der Betrachtung der einzelnen Schmuckgestaltung. Die Initiale ruht innerhalb einer farbigen Bordüre auf einer dunklen Folie auf: die Prinzipien klassischer Ornamentik, Rahmen und Füllung, Grund und Muster deutlich voneinander abzuheben, können nicht besser befolgt werden. Die gleiche Artikulation kehrt in der Bordüre wieder und ein drittes Mal in den Buchstabenzügen. Diese Wiederholung streift schon ein wenig an das Rechnerisch-Nüchterne.

In den Buchstabenzügen werden die rahmenden Teile durch kräftig-goldene, menniggerandete Riemen gebildet. Wie alles Riemenwerk setzen sie das Auge in eine gleitende Bewegung. Es war nun das Bestreben des Künstlers darauf gerichtet, diese Bewegung durch Ruhe zu kontrastieren. An zwei Stellen springt die Silhouette des Buchstabens aus und bildet hier einen geflochtenen Knoten. Es sind die zwei entscheidenden Punkte des Buchstabens dazu gewählt worden, die Schnittpunkte der Buchstabengeraden mit der Buchstabenbiegung. So geben diese Knoten nicht nur Ruhepunkte ab, sondern sie verleihen dem ganzen Buchstaben eine einfache, kräftige Gliederung. Solche Betonungsornamente an Schnittpunkten, aber auch an Enden und Mitten der Buchstabenzüge gehören zu den wichtigsten Bestandteilen der Folchart-Initialen (vgl. Tafel I und Tafel IV, Nr. 3). An kleineren Initialen werden des öfteren die konturierenden Riemen an den Stellen, wo sie nahe aneinandertreten oder miteinander verschmelzen, durch kleine Ringe zusammengeschlossen, welche der gleichen Absicht dienen, dem flüssigen Riemenlaufe ein retartierendes Moment entgegenzusetzen (vgl. Tafel IV, Nr. 2).

Auch der Raum zwischen den konturierenden Riemen wird ruhig gehalten. In unserem D ist er durch goldene Quersprossen in einzelne Felder geteilt worden, die durch alternierende grüne und blaue Färbung sich noch deutlicher voneinander isolieren. Auf diesen Folien liegt ein goldenes, einfach gezeichnetes Blattwerk auf. Der feine Kontrast der kalten grünen und blauen Töne zu den warmen goldenen Stegen erinnert an Zellenemail.

Hat der konturierende Riemen seine Arbeit, die Buchstabenzüge zu begrenzen, erfüllt, so strömt er wie zum Spiele in die Buchstabenöffnung und bildet hier ein ausgedehntes Geflecht. Schon in den zwei großen Eckknoten der Buchstabenzüge treten Geflechte auf, aber während diese noch an der Kahlheit und Abstraktheit der konturierenden Riemen teilnehmen, treibt der Riemen der Buchstabenöffnung allerlei Blattwerk aus sich heraus, das ihn aus seiner Starrheit erlöst und ihm organisches Leben einhaucht. In den Buchstabenzügen war die Bewegung des Riemens zweideutig nach oben wie nach unten zu lesen; dem Riemen der Buchstabenöffnung ist diese Unbestimmtheit genommen; er ist nicht nur beweglich, sondern er wächst, und er wächst, wie die antike Ranke, die ihm zum Vorbilde gedient hat, entgegengesetzt zu der Abbiegung seiner Sprossen.

Freilich, der Gegensatz des abstrakten Riemenlaufes zum organischen Rankengewinde hätte noch stärker betont werden können, wenn man sich dazu entschlossen hätte, die antike Ranke wirklich zu verwenden. Aber wie man ihre Abzweigungen zu sichelförmigen Dornen von schematischer Bildung verkümmern ließ, so hat man auch in allen übrigen Punkten ihrem eigentlichen Wesen zu Gunsten des Riemenwerks Abbruch getan. Zum Wesen der Ranke gehört es, daß uns ihre Bewegung als eine frei aus sich selbst rollende erscheint, während jedes Geflecht von auch nur einiger Kompliziertheit etwas von fremder Hand Gelegtes und also Unfreies besitzt.

In die besondere Gestaltung dieses Geflechts ist dann wiederum etwas von dem harmonischen Wesen der Ranke hineingeflossen. Alles Labyrinthische ist vermieden; die Eingangsstellen sind durch



Digitized by Google

große Blätter dem Auge deutlich bezeichnet worden, und die Riemen fließen ohne Ecken und Spitzen in sanften, meist ovalen Kurven dahin, schließen sich zu lockeren Knoten zusammen, befreien sich wieder, gehen neue Verbindungen ein, alles ohne Hast und ohne durch allzu große Dichtigkeit dem Auge beschwerlich zu werden. Die mittleren Knoten legen sich zu einer horizontalen Achse zusammen, um die sich die anderen in einfachen Figuren symmetrisch lagern. Fünf Riemen bilden das Geflecht, und es ist nicht gerade schwierig, sie von einander abzulösen.

Wenn man sich der Mühe unterzieht, den einzelnen Lauf dieser Riemen mit Zuhilfenahme der abbiegenden Blattdornen in seiner Fahrtrichtung zu verfolgen, so macht man dabei eine merkwürdige Entdeckung. Man beginne bei dem Riemen, welcher dem Vertikalbalken zunächst liegt, und fange von oben an. Zuerst fließt die Bewegung zur Mitte zu, aber kurz vor der Mitte stellt sich ein Doppeldorn der Fahrt entgegen und nötigt das Auge zu zentrifugaler Bewegung. Genau so verhält es sich mit der anderen Hälfte des Riemens. Nun prüfe man den benachbarten Riemen, dessen zwei Enden durch goldene Palmetten bezeichnet sind. Auch seine Bewegung ist eine vielfältige, aber im Gegensatz zu dem ersten Riemen ist er gerade in seinem äußeren Verlaufe zentrifugal und in seinem inneren zentripetal. Rechts von den zwei vierblätterigen Verdickungen dieses Riemens sind die gleichen Verdickungen des dritten und vierten Riemens angebracht, aber in umgekehrter Stellung. Hier läuft die Fahrtrichtung der des zweiten Riemens entgegengesetzt. Nicht nur der einzelne Riemen also wechselt seine Fahrtrichtung, sondern die Bewegung des einen Riemens changiert mit der des benachbarten, und so wird das Auge in eine fortwährend auf- und abgleitende Bewegung gesetzt. Dem modernen Beschauer freilich, der ein solches Riemenwerk nur als ein Ganzes betrachtet, bleibt dieses Spiel kontrastierender Bewegungen nur noch nachzuerkennen, nicht eigentlich nachzuerleben; für das mittelalterlich-detaillierende Auge war es gewiß eine Quelle des Vergnügens. — Auch die antike Ranke schafft sich einen Ausgleich der Bewegungen, aber sie schafft ihn dadurch, daß ihre Abzweigungen der Bewegung der Stammranke entgegenlaufen; ein solch künstliches Sich-selbst-in-den-Weg-Laufen war ihr natürlich völlig fremd.

Warum man hier zu dieser Bildung schritt, das kann nicht zweifelhaft sein: aus der gleichen Freude an der Kontrastierung, die wir in der ganzen Initialseite wirkend gefunden. Aber wie bereits die dreimalige Ausspielung des Gegensatzes von Rahmen und Füllung, Grund und Muster, ihrer Klarheit einen Zusatz von nüchterner Schärfe gab, so wird sie durch dieses kontrastierende Bewegungsspiel noch merklicher ins Tüftelnd-Mönchische gewandt, gerade noch schwach genug, um der Schönheit unserer Seite nicht ihren Duft zu rauben.

---

## 2. Inhalt und Schmuck des Folchart-Psalters.

Indem ich im folgenden die Analyse der einen Initialseite zu einer summarischen Beschreibung des gesamten Psalterschmucks komplettiere, schicke ich das Notwendigste über die Beschaffenheit und den Inhalt des Psalters voraus.

Der Folchart-Psalter (St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 23), ein gallikanischer Psalter, ist von mittlerer Foliogröße (38:29 cm der Schriftseite) und von ebenmäßiger Stärke (184 Blatt). Das Pergament ist von vorzüglicher Beschaffenheit. Sein ursprünglicher, vielleicht kostbarer Einband wurde im XVI. Jahrhundert durch einen einfachen aus Schweinsleder ersetzt. Unversehrt dagegen ist der Inhalt des Psalters geblieben, nur ist er im Laufe der Zeit um einige kleine Stücke vermehrt worden. Der heutige Bestand des Psalters ist folgender:

S. 1— 6: Drei leere Blätter (spätere Zutat).
S. 7— 14: Die Allerheiligen-Litanei.
S. 15— 16: Leeres Blatt (spätere Zutat).
S. 17— 25: Ein später eingefügter Binio, der im XII. Jahrhundert mit Gebeten beschrieben wurde.



Digitized by Google

S. 26: Incipitseite zur Vorrede des Hieronymus.
S. 27— 29: Vorrede des Hieronymus zu den Psalmen.
S. 30: Incipitseite zu den Psalmen.
S. 31—336: Die 150 Psalmen und der aprokryphe Psalm.
S. 337—366: Zehn Cantica und Gebete.
S. 366: Notizen des X.—XIII. Jahrhunderts.
S. 367—368: Leeres Blatt (spätere Zutat).

Zum Texte gehören schließlich die drei Distychen, die sich über die Seiten 26f, 134f und 236f hinziehen. Sie lauten:

Seite 26f: Hunc præceptoris Hartmoti iussa secutus
Folchardus studuit rite patrare librum.
Seite 134f: Auferat hunc librum nullus hinc omne per ævum
Cum Gallo partem quisquis habere velit.
Seite 236f: Istic perdurans liber hic consistat in ævum
Præmia patranti sint ut in arce poli.

Die erste Inschrift, die uns den Auftraggeber und den Verfertiger der Handschrift nennt, wird uns bei der Frage der Datierung des Psalters noch beschäftigen.

Die Litanei weicht insofern von der üblichen Fassung ab, als nach dem Kyrie eleison usw. hier folgt:

Sancte Pater Deus omnipotens miserere nobis.
Sancte Filius Deus redemptor noster miserere nobis.
Sancte Spiritus Sanctus Deus procedens miserere nobis.
Sancta ineffabilis Trinitas miserere nobis.
Qui es trinus et unus miserere nobis.
Christe Jesu exaudi nos.
Christe Jesu salva nos.
Christe Jesu custodi nos.[1])

Unter den heiligen Mönchen der Litanei treten die St. Galler Spezialheiligen Columbanus, Gallus und Othmar auf. Othmar, der erste Abt von St. Gallen (720—759), findet sich hier zum ersten Male in einer St. Galler Litanei; Magnus, der Schüler des heiligen Gallus, dem 898 die Magnuskirche erbaut wurde, fehlt noch.[2])

Die zehn Cantica sind die üblichen. Ihnen folgt:

1. Der Hymnus Ambrosianus.
2. Der kurze Hymnus: Te decet laus, te decet ymnus, tibi gloria deo patri et filio cum sancto spiritu in sæcula sæculorum amen.[3])
3. Die Fides concilii constantinopolitani.
4. Das Paternoster.
5. Das Symbolum Apostolicum.
6. Die Fides Athanasii.

Das ‹ Gloria in excelsis deo › fehlt. Inhaltlich sind die verschiedenen Stücke unter dem Begriff des mönchischen Gebetbuches geeint. In der Reihenfolge ihrer Zusammenfügung haben künstlerische Gesichtspunkte gewaltet. Die Litanei, die in den früheren St. Galler Psaltern den Schluß bildete, ist hier an den Anfang gestellt worden. Zweispaltig mit goldener und silberner Unziale auf Purpurgrund geschrieben, wurde sie mit prächtigen Arkaturen umrahmt, deren Lünetten mit Figuren gefüllt sind.

[1]) Vgl. Swainson: The Nicene and Apostles Creeds, London 1875, S. 354 f. Von gleicher Form sind Kodex 20, S. 358, und Kodex 27, S. 701 der St. Galler Stiftsbibliothek.

[2]) In einem früheren St. Galler Werke, dem Psalter der Züricher Stadtbibliothek, C 12, findet er sich, ist aber dort zugleich mit Othmar nachträglich hinzugefügt worden.

[3]) Chevalier: Rep. Hym. Nr. 20,075 und 33,872. Er steht auch im Wolfcoz-Psalter (Kodex 20 der Stiftsbibliothek) S. 356. Vgl. Swainson l. c. S. 362.



Digitized by Google

Die nähere Beschreibung dieses Litaneischmucks wird später erfolgen; hier genügt es, ihre Bedeutung für die Ökonomie des Psalterganzen festzustellen. Analog der Initiale, die den Anfang des einzelnen Psalms auszeichnet, wollte man mit ihr einen feierlichen Auftakt des ganzen Psalters herstellen und dem Verlauf des Betrachtens von vorneherein ein gemessenes Tempo vorschreiben, etwa wie das geschmückte Kirchenportal den Schritt des Eintretenden verlangsamt.

Zu dem gleichen Zwecke hat die Vorrede des Hieronymus bedeutenden Schmuck erhalten. Obgleich sie nur drei Seiten beträgt, ist ihr eine eigene Incipitseite auf Purpur vorgelagert. Zur Rechten dieser Incipitseite beginnen die ersten Worte der Præfation mit einer seitengroßen P-Initiale (Psalterium Romæ . . .). Dieser Vorrede folgt nun eine neue Incipitseite mit großer I-Initiale, welche die Psalmen selbst einleitet. Nach dieser beginnt der Psaltertext mit der seitengroßen B-Initiale des ersten Psalms. Auf die Rückseite dieses B — als könnte man den Eingang nicht feierlich genug gestalten — ist noch der ganze erste Psalm mit goldener Unziale geschrieben worden; dann erst wird der Psaltertext in karolingischer Minuskelschrift, mit Ausnahme der Initialen, fortgeführt.

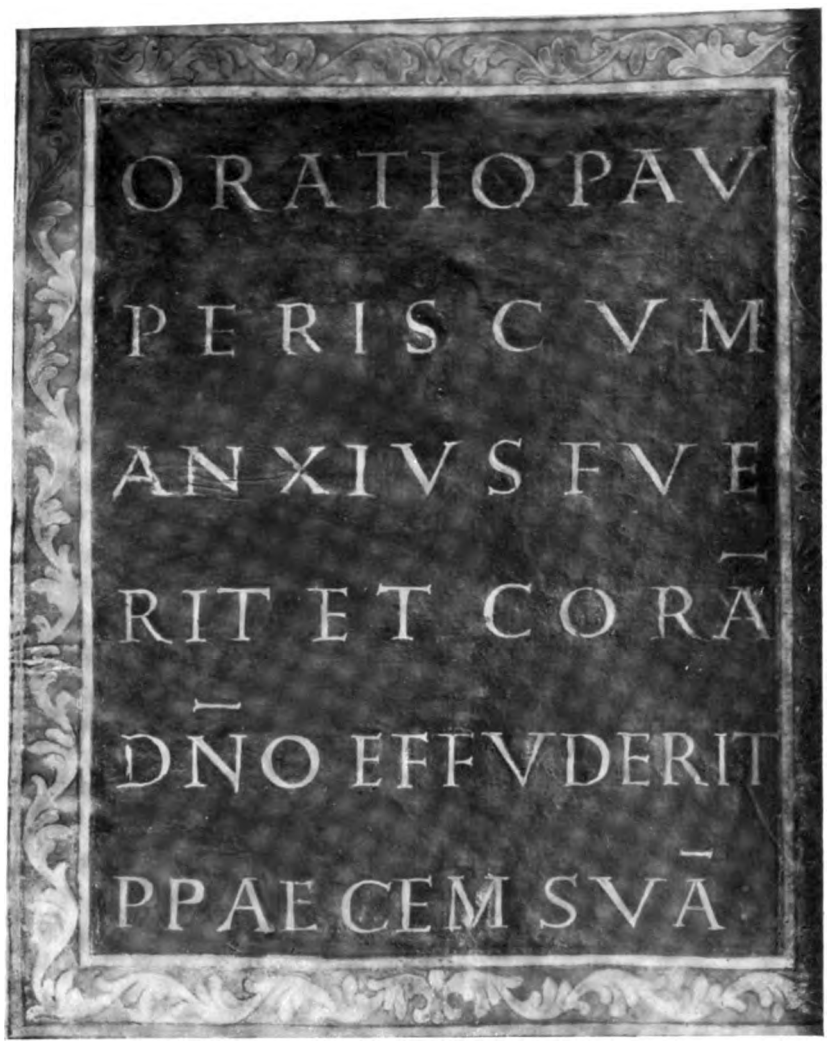



Abb. 1. Folchart-Psalter S. 236: Zierseite zum 101. Psalm.

Drei seitengroße Initialen hat der Psalmentext; sie schmücken nach irischer Weise den Beginn des 1., des 51. und des 101. Psalms und teilen damit den Psalter in drei gleich große Abschnitte ein [1]) (vgl. Abb. 20, Tafel I und Tafel II). Sie liegen sämtlich, wie auch die P-Initiale der Præfation, zur Rechten des Beschauers, als der ruhigeren Seite, und alle — dahin ist die Beschreibung der D-Initiale zu ergänzen — haben eine gleichfalls geschmückte Seite neben sich, welche in einfacherer Verzierung der Initialseite sekundiert (Abb. 1). Für den 51. und 101. Psalm wählte man dafür die Psalmenüberschriften, für den 1. Psalm und die Vorrede des Hieronymus die schon erwähnten Incipittexte. Die Schrift dieser Zierseiten kommt der antiken Monumentalschrift insofern näher, als man hier auf die Initiale verzichtet hat. Die einzige Ausnahme, die Incipit-Initiale zur Linken des ersten Psalms, fügt die große I-Initiale in die rahmende Bordüre ein.

Hier steht alle Schönheit auf der Verwendung der Kapitale, die, in ein oder zwei Kolumnen geschrieben, in goldener oder in alternierender Gold- und Silberfärbung, durch eine vorzügliche Schriftverteilung eine edle Wirkung ausübt. In die Purpurfarbe des Grundes sind zuweilen einfache Figuren: Rosetten, Rauten und andere der Textilkunst entnommene Motive heller ausgewischt worden. [2]) Die rahmenden Bordüren ähneln denen der Initialseiten.

Die 148 übrigen Psalmen und das erste Canticum beginnen mit einer kleineren, durchschnittlich ein Sechstel bis ein Viertel des Satzspiegels einnehmenden Initiale. Der 11., 21., 31. usf. Psalm erfahren

[1]) Vgl. Ad. Goldschmidt, Der Albani-Psalter, Berlin 1895, S. 3: « Von Irland aus ging diese Psalterteilung zu den Angelsachsen über und wanderte dann mit den irischen Missionaren durch Belgien, die Gegenden zwischen Ardennen und Vogesen nach Oberdeutschland und in die Schweiz, bis über die Alpen zum Kloster Bobbio. »

[2]) Das Rautenmuster der Zierseite zum 101. Psalm ist auf der Abbildung kaum zu erkennen.



Digitized by Google

eine besondere Betonung durch gesteigerte Ausdehnung der Initiale und ihre Unterlegung mit einer purpurnen, grün gerandeten Folie. Die Dreiteilung ist damit zur Fünfzehnteilung erweitert worden. Ähnliche Purpurfolien, mit und ohne farbige Umrandung, erhalten noch der 6. bis 10. (vgl. Abb. 4), 12. bis 16., 48., 57., 58., 64., 76., 77. und der apokryphe Psalm;[1]) dazu das C des ersten Canticum (Confitebor tibi). Die übrigen Psalmen haben nur die Buchstabenöffnung farbig unterlegt. Noch kleinere Initialen, nur einige Zentimeter groß, schmücken die übrigen Cantica, die Gebete und die einzelnen Abschnitte des langen 118. Psalms.

Alle diese Initialen haben eine deutlich von einander geschiedene Schmuckform. In praktischer Hinsicht bedeutete diese Verschiedenheit einen Vorzug, denn sie ermöglichte es, an jedes Initialbild einen bestimmten Psalm anzuschließen und erleichterte so die Auffindung eines gesuchten Psalms, die sich, mangels jedweder Numerierung, nicht ganz einfach gestaltet haben muß. Für den Künstler bedeutete sie eine fortwährende Anspannung seiner Phantasie. Er half sich damit, das kapitale und das unziale Alphabet miteinander abwechseln zu lassen, ein Brauch, der nicht nur im Folchart-Psalter geübt wurde. Dazu entnahm er der insularen Kunst die halbunziale ȣ-Form; die ȥ-Form dagegen wurde hier wie in der ganzen St. Galler Schule abgelehnt, wohl weil sie der ȣ-Form zu ähnlich sah. An ihre Stelle trat die ȴ-Form, die gewiß aus der halbunzialen ȥ-Form entstanden ist und auch bereits in insularen Handschriften, sehr selten freilich, zu belegen ist.[2]) Genau nach dem gleichen Prinzip der Zuspitzung des Bogens nach links treten im Folchart-Psalter wie in der St. Galler Schule die Formen ȶ und ȗ auf, gleichfalls Zierformen der insularen Halbunziale und dort zuweilen anzutreffen.[3]) Nachahmend hat man dann auch die ȸ-Form zur ȹ-Form variiert; im Folchart-Psalter nur ein einziges Mal. Aber auch dann noch blieben genug Verschiedenheiten zu erfinden; ich erinnere nur, daß nicht weniger als 45 Psalmen mit einem D beginnen.

Die Variationen der Folchart-Initialen im einzelnen zu beschreiben, wäre natürlich zu weitläufig; nur die typischen Möglichkeiten seien kurz erwähnt. Zwischen den konturierenden Riemen konnte das Muster wechseln; man wählte dazu ruhiges Blattwerk oder das geradlinig gebrochene Flechtband, das in merowingischen Miniaturen wie in den Kleinkünsten der germanischen Völker bereits heimisch war. Seine bewegliche Form beruhigte man durch aufgelegte Dreiblätter (Tafel IV, Nr. 2). Die Verknotung der Konturbänder fand, wie schon erwähnt, an Enden, Mitten oder Schnittpunkten statt; freie Riemenenden betonte man gern durch ein Blatt oder einen Tierkopf im Profil, der durch Schnauze, Schnabel, Zunge und Ohren unterschiedlich gestaltet wurde (Tafel V, Nr. 2). Das Riemenwerk der Buchstabenöffnung bot natürlich die meisten Möglichkeiten zur Variierung. Zuweilen band man es zu einem akademisch gehaltenen, noblen Muster zusammen (Tafel IV, Nr. 1), zuweilen ließ man das Blattwerk über den Riemen triumphieren und schuf ein antikisierendes Rankengewinde (Tafel IV, Nr. 2).

Die farbige Haltung, in den seitengroßen Initialen von ernster Pracht, nahm in den kleineren Zierbuchstaben mehr eine heiter blühende Buntheit an. Dazu trugen vor allem die Folien der Buchstabenöffnung bei, die man hier häufig zwei- ja selbst dreifarbig unterlegte. Dabei ging man gleichfalls mit Ausnützung jeder Variationsmöglichkeit vor. Entweder man ließ die zwei Farben horizontal aneinander stoßen (Tafel V, Nr. 1) oder man hob das Flechtwerk durch eine besondere Folie von dem übrigen Grunde ab (Tafel IV, Nr. 1) oder man legte die zweite Farbe in Form eines Bandes, eines Kreuzes oder sonst einer einfachen Figur auf die erste auf, und nicht selten füllte man dann noch die Lücken des Flechtwerks mit einer dritten Farbe (Tafel III). Ja selbst das Flechtwerk wurde durch doppelte Färbung unterlegt, aber dann verzichtete man auf die Zweifarbigkeit der übrigen Folie; über

---

[1]) Die Folie dieses Psalms ist ausnahmsweise blau.

[2]) Im St. Galler irischen Evangeliar Nr. 51 (Chroust: Monumenta Palæographica, I. Serie, Lieferung XVII, Tafel V) und in der irischen Handschrift der Baseler Stadtbibliothek: Liber S. Isidori de natura rerum (F. Keller: Bilder und Schriftzüge in den irischen Mss. i. Schweizerischen Bibl.-Mitteilg. d. antiquar. Ges. in Zürich, Bd. 8, Tafel XII, Nr. 6).

[3]) Die ȶ-Form im Angelsächs. Evangeliar in Durham, Cathedral Library Ms. A. II. 16. (The New. Pal. Society pl. 54—56). Die ȗ-Form im Petersburger Evangeliar aus St. Germain-des-Prés (Westwood, Fac-Similes pl. 25).



Digitized by Google

die Verwendung dreier Farben ging man hier nicht hinaus. Auch so vermied man nicht immer den Eindruck einer etwas bäuerischen Buntheit.

In den besten Initialen freilich staunt man über den sicheren Geschmack, mit dem man die ungebrochenen goldenen, silbernen, mennigroten, purpurnen, grünen und blauen Töne, oft alle zusammen, zu prächtigen Harmonien vereint hat. Gold und Silber wurden den Riemen vorbehalten, um ihnen die fließende Glätte zu geben, deren Wirkung auf das Auge bereits besprochen wurde. Außerdem wurden sie zur Färbung des Blattwerks verwandt, als fürchtete man, ihm durch eine natürlichere Kolorierung etwas von seiner Strenge zu rauben. Schließlich dienten sie zu Zwecken der Foliierung, aber nur in kleineren Partien; größere Folien legte man gern mit Purpur an, dem man seiner Schwere gemäß eine breite Auftragsfläche sicherte. In den zweifarbigen Folien, in denen die Farben übereinander lagern, wird man das Purpur stets an der unteren Stelle finden, damit er die zweite Farbe gleichsam trage (Tafel V, Nr. 1).

Dieser ganze Reichtum an Möglichkeiten hat dem Künstler nicht gleich am Anfang zu Gebote gestanden, und beim Durchblättern des Psalters sieht man förmlich, wie ihm während der Arbeit neue Ideen kommen. Dabei ist es denn nur verständlich, daß eine neue Variante so gut gefällt, daß sie mehrere Male hintereinander auftritt, um dann selten zu werden oder ganz zu verschwinden. So haben bald am Anfang 11 Initialen größere Purpurfolien (Psalm 6 bis 16); dann treten diese, mit Ausnahme der Psalmen der Fünfzehnteilung, nur noch vereinzelt auf. Ein anderes Mal haben 8 Initialen silberne Konturriemen und gar kein Blau (S. 261—272).

Zuweilen versucht man eine neue Form, aber sie verschwindet sofort, weil sie nicht gefällt. Das seitengroße B des 1. Psalms hat eine silberne Folie; sie wirkt zu schwer und macht späterhin dem Purpur Platz. Im A des 27. Psalms (Tafel IV, Nr. 2) wird das erste Mal der Versuch gemacht, die Folie der Buchstabenöffnung in zwei aneinanderstoßenden Farbenflächen zu halten. Man lehnt die beiden Farben senkrecht aneinander; das muß nicht befriedigt haben, denn in allen späteren Fällen ist die Begrenzung horizontal.

Bei der jahrelangen Arbeit, die man einem so reich geschmückten Werke zubilligen muß, ist es nicht verwunderlich, daß selbst Wandlungen des Stilcharakters eintreten, ohne daß man darum einen neuen Künstler anzunehmen braucht. Auf die im letzten Drittel des Folchart-Psalters erscheinenden Neubildungen werde ich noch zu sprechen kommen, wenn ich die Fortentwicklung des Folchart-Stils innerhalb der St. Galler Initialenschule weiter hinten behandeln werde.

Die Technik ist die von Rahn in seiner Ausgabe des Goldenen Psalters (S. 45) beschriebene. Zuerst wird die Vorzeichnung mit farblosem Stifte in das Pergament geritzt, dann erfolgt die Bemalung mit deckender Farbe, und schließlich werden alle Ornamente mit Mennig konturiert. Gold und Silber werden durch Polieren glänzend gemacht.

Auch die Psalter-Schrift sucht ästhetischen Ansprüchen zu genügen. Der Satzspiegel ist in zwei Spalten geteilt, die deutlich voneinander gesondert sind. Im Vergleich zu der Höhe des Bandes ist die Anzahl der Zeilen (21) gering, der Abstand beträchtlich. Jeder Psalmenvers ist durch eine abwechselnd goldene und silberne Majuskel betont, die aus der Kolumne hervorragt. Die Schriftzüge, urteilt Chroust, sind «von außerordentlicher Regelmäßigkeit. Alle Buchstaben sind mehr breit als hoch, alle Rundungen sorgfältig ausgeführt, die Verstärkungen am Ende der Oberlängen sehr mäßig; wo die Schäfte geradlinig verlaufen, sind sie sauber abgeschrägt».

So ist bis ins Kleinste Sorgfalt verwandt worden, rite patrare librum, wie es die Widmung bescheiden ausdrückt. Hier ist ein Prachtwerk der Initialenkunst nicht nur erstrebt, sondern auch erzielt worden.[1])

---

[1]) An Abbildungen aus dem Folchart-Psalter wurden mir bekannt:

R. Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876, S. 133: Die erste Halbfigur aus den Lünetten der Litaneibögen (S. 7).

Ebenda: S. 134: Die seitengroße Q-Initiale des 51. Psalms.

Diese Q-Initiale noch einmal bei A. Kuhn: Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. 3, 1909, Figur 193.

Rahn: Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878, S. 24: Die S-Initiale des 11. Psalms (S. 49).

R. Stettiner im Tafelband zu den illustrierten Prudentius-Handschriften. Berlin, 1905, Tafel 165: Die zwei Lünetten der Litaneibögen von S. 9 (David und die Schreiber).



Digitized by Google

Wenn sich die germanischen Völker der Initiale mit einem besonderen Eifer zugewandt und ihr bisweilen eine Pracht und Größe verliehen haben, die ihr weder in der italienischen noch in der byzantinischen Kunst zu teil ward, so darf man daraus die Folgerung ziehen, daß sie dem germanischen Geschmacke in vorzüglicher Weise entgegenkam. Am nächsten liegt es, hier an die vorwiegend ornamentale Begabung des jungen Kunstvolkes zu erinnern, die in der Initiale einen willkommenen Tummelplatz zur Ausbreitung ihrer Schmuckformen finden mußte. Auch die germanische Neigung zur Variation läßt sich geltend machen, die bei der Schmückung so vieler gleicher Buchstaben in einem einzigen Werke einen bedeutenden Ansporn zu ihrer Entfaltung erhielt, etwa wie die gleiche Funktion der Säule in der germanischen Baukunst des Mittelalters zu immer neuen Bildungen reizte.[1])

Aber ich glaube, noch in einem wesentlicheren, mehr den Begriff der Initiale berührenden Sinne zog diese Form künstlerischer Betätigung den germanischen Geist an. Man stelle sich vor, daß der germanische Initialenkünstler seinen Reichtum an Formen und Farben ausschüttet — über tote Buchstaben, die doch an sich völlig bedeutungslos, nur als Zeichen für geistige Werte Geltung besitzen, und man wird eine Schätzung geistiger Werte von solcher Stärke, daß selbst ihre konventionellen Träger davon geadelt werden, als ein beredtes Zeugnis des germanischen Idealismus ansprechen.

Sodann vergegenwärtige man sich die Schmuckschrift der Antike, deren Schönheit in der regelmäßigen Aufreihung ungefähr gleich großer Teile liegt, den Säulen des antiken Tempels vergleichbar, und halte dagegen eine Initialseite germanischer Provenienz, in denen ein oder einige wenige Buchstaben durch gesteigerte Pracht und Größe über den Kreis ihrer Genossen hoch emporragen, etwa wie der Turm einer gotischen Kathedrale über alle anderen Bauglieder, um sich der ganzen Schärfe dieser Akzentuierung bewußt zu werden. Mit Absicht habe ich für die germanische Initialenkunst an das Wesen der Gotik erinnert; in dieser Architektur, in der germanisches Wesen zu schlagendem Ausdruck kommt, werden ja gleichfalls kräftige Akzente verwandt, deren stärkster der Turm ist. Und wenn man die früheste Kunstübung heranzieht, in der germanische Phantasie ihre Eigenart entwickelt hat, die altgermanische Tierornamentik, so begegnet man hier der gleichen Methode, durch Akzente zu wirken. Erst jüngst hat Schmarsow auf diese Kompositionsweise in der germanischen Tierornamentik hingewiesen und sie mit der Alliteration verglichen. Es ist beiderseits ein akzentuierendes Verfahren. Und wie beim einzelnen Worte als Träger der Alliteration doch nur der Anfangsbuchstabe, ein Vokal oder Konsonant, oder ein zusammenhängender Komplex von solchen entscheidend ist, der übrige Lautbestand des Wortes aber wandelbar bleibt, so überwiegt auch im tierischen Gebilde der germanischen Zierkunst in diesem Stadium noch der Kopf alle anderen Glieder oder bildet doch die Reihenfolge der Extremitäten mit ihrem Gelenkansatz den Leitfaden — oder richtiger die Kugeln am Rosenkranze, nach dessen Tonstellen das Ganze hergebetet wird.[2]) Man könnte in ähnlichem Sinne auch die Initiale mit der Alliteration vergleichen.

Da wo die Initiale das erste Mal in ihrer spezifisch germanischen, durch besondere Größe und Prachtentfaltung bezeichneten Ausprägung auftritt, in den insularen Manuskripten etwa seit Beginn des

---

Die seitengroße B-Initiale des 1. Psalms haben Ad. Fäh: Geschichte der bildenden Künste. Freiburg i. B., 1903, Bild 291; St. Beissel: Geschichte der Evangelienbücher in der 1. Hälfte des Mittelalters. Freiburg i. B., 1906, Bild 66; Hans Lehmann: Die gute alte Zeit. Neuenburg o. J. (1905). Einschaltblatt zu S. 142. — Fäh und Beissel unterschreiben ihre Abbildungen irrtümlich mit Psalterium Aureum. — Bei Lehmann l. c. S. 115 außerdem die Lünette mit den Psalmenschreibern.

Chroust: Monumenta Palæographica, 1. Serie, Lieferung XIV, Tafel 9: S. 12 der Litaneibögen. Tafel 10: S. 162 (Schriftseite).

Ad. Merton: Die Buchmalerei des IX. Jahrhunderts in St. Gallen. Hallenser Dissertation 1911, Tafel III, Nr. 5: Die D-Initiale des 101. Psalms.

Farbige Kopien der Lünetten von S. 9 und 12 von der Hand F. Kellers werden in den Zeichnungsbüchern der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich (Landesmuseum, M. III, 3) aufbewahrt.

[1]) Es ist bezeichnend, daß in griechischen Initial-Handschriften die Abwechselung weit geringer ist, manche Initialen sich zum Verwechseln ähnlich sehen, andere sogar einander gleichen. So sind z. B. im Evangelistar des Prinzen von Radziwill (München, Hofbibliothek, Græc. 329), Bd. 1, die Є von fol. 33b und 38a und die T von fol. 10b und 46a identisch. Identische Initialen fand ich ferner im Kodex Græc. 383 ebenda oder in dem phototypisch herausgegebenen Menologium des Basilios II (Rom, Kod. Vat. Græc. 1613). In germanischen Initialwerken wird man dergleichen vergebens suchen.

[2]) Entwicklungsphasen der germanischen Tierornamentik. Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen. 32. Band, 1911, S. 114.



Digitized by Google

Tafel II. Folchart-Psalter: Beginn des 101. Psalms.

Digitized by Google

Digitized by Google

VII. Jahrhunderts, da führt ihre Ornamentik auch eine durchaus germanische Sprache, die Sprache der altgermanischen Tierornamentik. [1]) Hier kommt es zu jenen gleichsam wimmelnden Initialseiten, in denen die natürliche Gestalt, ja die Lesbarkeit des Buchstabens vergewaltigt wird von dieser alles überziehenden abstrakt-linearen Phantastik.

An diese Werke knüpft die karolingische Initialenkunst an — weit stärker als an die heimischen Erzeugnisse der Merowingerzeit — in der bis zur Initialseite geführten Größe, in Prachtentfaltung, Bordüren, in der reichhaltigen Verwendung des Riemenwerks und der Tierköpfe und selbst in einzelnen Buchstabenformen. Aber wenn man ein reifes Werk der karolingischen Initialenkunst, etwa unseren Folchart-Psalter, an diese Vorbilder hält, so erkennt man zugleich seine ganze Verschiedenheit von ihnen, welche sich vornehmlich in jener Klarheit, Ruhe und organischen Belebung ausspricht, die wir bei der Analyse des D besprochen haben. Diese Eigenschaften haben uns zugleich deutlich das Vorbild gewiesen, das den Antrieb zu solcher Läuterung gab: es ist die Antike, an welche die karolingische Zeit — die karolingische Renaissance — bewußt den innigsten Anschluß gesucht hat.

In der figürlichen Kunst, in der das eigene Vermögen gering war, hatte die ungestüme Befragung der Antike nicht selten schwächliches Epigonenwerk zur Folge; in der Initialornamentik dagegen, deren Sprache bereits seit Jahrhunderten eine originelle Ausdrucksform gefunden hatte, kam es anstatt zu Nachahmungen vielmehr zu einer Durchdringung des eigenen Gutes mit antikem Geiste.

Diese Durchdringung hatte darum auch nichts von der Spontaneität, mit der auf dem Gebiete der figürlichen Miniatur hier und da antikisierende Werke entstanden, sondern sie war das Resultat einer allmählichen Entwickelung. Wie sich dieser Prozeß in St. Gallen vollzog, das wird das nachfolgende, der Entwickelung der St. Galler Initialornamentik gewidmete Kapitel zu zeigen haben.

---

[1]) B. Salin: Die altgermanische Tierornamentik. Stockholm und Berlin, 1904, S. 322 ff.



Digitized by Google

# II. DER FOLCHART-PSALTER INNERHALB DER ST. GALLER INITIALENSCHULE.

## 1. Die Vorstufen des Folchart-Psalters.

### Die Wolfcoz-Gruppe.

Die Entwickelung der St. Galler Initial-Ornamentik verfolge ich von dem Stadium an, da die Schule den kontinentalen Stil der Merowingerzeit verläßt und in den Kreis karolingischer Kunstübung eintritt. Wie auf dem übrigen Festlande, so wird auch hier dieser Eintritt durch ein starkes Anwachsen der Initialengröße, durch eine prächtige, vor allem mit Gold und Silber bestrittene Färbung und durch die konsequente Anwendung des gold- und silbergeführten Riemenwerks, hauptsächlich zu Zwecken der Konturierung, bezeichnet. Handschriften, die noch keines dieser Merkmale tragen, mögen sie gleich der Zeit nach bereits karolingisch sein wie der von Merton beschriebene Psalter der Züricher Stadtbibliothek C 12 [1]) oder der ihm nahe verwandte, von Merton vergessene Psalter der Züricher Kantonsbibliothek Nr. 34 (aus Rheinau) erfahren hier noch keine Berücksichtigung. Es kommen sodann als Vorstufen des Folchart-Psalters folgende Handschriften in Betracht, die ich in der Reihenfolge ihrer mutmaßlichen Entstehung mit Nennung der vorhandenen Abbildungen anordne.

1. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 20. Psalterium (Wolfcoz-Psalter).
   Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 131: Abbildung zweier ȸ-Initialen von S. 43 und S. 96. — Merton l. c., Tafel I, Nr. 1: Q-Initiale des zweiten Psalms.
2. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 367. Evangelistar.
   Merton l. c., Tafel I, Nr. 2: ȸ-Initiale von S. 104.
3. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 27. Psalterium.
4. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 81. Proverbia. Ecclesiastes. Canticum Cant. Sapientia. Jesus Sirach. Job. Tobias.
   Rahn, Psalt. Aureum, S. 2: das ȸ von S. 92; S. 13: das V von S. 362. — Chroust: Mon. Pal., 1. Serie, Lieferung XV, Tafel I: das P von S. 8.
5. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 83. Epistolæ Pauli. Actus Apostolorum. Epistolæ catholicæ. Apocalypsis.
   Rahn, Psalt. Aureum, S. 12: das ᗰ von S. 198. — S. 4: das P. von S. 128. — Das P noch einmal bei Merton l. c., Tafel II, Nr. 4 (unter der Phototypie irrtümlich als aus Kodex 81 notiert).
6. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 79. Paralipomena. Judith. Esther. Esra. Libri Maccabæorum.
7. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 77. Pentateuchus. Liber Josuæ. Liber Judicum. Liber Ruth.
8. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 82. Jesaias. Jeremias. Ezechiel. XII prophetæ. Daniel.
   Rahn, Psalt. Aureum, S. 1: das V von S. 121 (im Verzeichnis irrtümlich als aus Kodex 81 notiert). — S. 3: das Ʊ von S. 8. — S. 11: das A von S. 503. — S. 13: das I von S. 475. — S. 14: das Ɛ von S. 271.

---

[1]) Die Buchmalerei des IX. Jahrhunderts in St. Gallen, Hallenser Dissertation. 1911, S. 1 ff.



Digitized by Google

Für die nähere Beschreibung dieser Handschriften, in etwas anderer Reihenfolge, weise ich auf Merton hin.[1])

Die Kodices Nr. 20 und 367 sind in Schrift und Ausstattung von der gleichen Hand. Die Nr. 83, 79, 77, 82 und wohl auch 81 sind Teile einer Bibel[2]) und untereinander eng verwandt. Der Kodex 27 nimmt eine vermittelnde Stellung zwischen den ersten beiden Werken und den Bibelhandschriften ein. Aus Gründen der besseren Übersicht und rascheren Benennung teile ich mein Material in Gruppen ein, wobei jedoch im Auge zu behalten ist, daß speziell in St. Gallen die Entwickelung der karolingischen Initial-Ornamentik lückenlos kontinuierlich verläuft. Ich wähle für unsere Handschriften die Bezeichnung: Wolfcoz-Gruppe nach einem Wolfcoz, der sich in Kodex 20, S. 327, mit einigen Widmungsversen nennt.[3])

Abb. 2.
St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367: Evangelistar, S. 98.

Von den oben erwähnten Merkmalen karolingischer Kunst nimmt die St. Galler Schule gesteigerte Größe und Riemenwerk früher an, als die farbige Pracht. In dem ersten Werke unserer Gruppe, dem sog. Wolfcoz-Psalter, der noch merowingische und karolingische Initialen nebeneinander führt, bleibt das rot gezeichnete Riemenwerk ohne Kolorierung oder es nimmt nur die hellen oder schmutzigen Aquarellfarben der St. Galler Merowinger-Kunst an.[4]) Erst der Kodex 367 entledigt sich der Merowinger-Initialen und ersetzt die matte Färbung durch den einfachen, aber kräftigen Akkord silberner, goldener und mennigroter Töne. Das merowingische Kunstgut ist darum nicht geschwunden, sondern lebt in zoomorphen Bildungen (Abb. 2), augenähnlichen Tröpfchen, abstrakten Blattkettungen usw. zähe fort.

Über den farbigen Dreiklang geht man vorläufig nicht hinaus.[5]) Erst die Bibelhandschrift Nr. 82 bereichert die Palette um grüne, blaue und gelbe Farben. Aber diese Farben haben nun nicht mehr die

---

[1]) l. c., S. 55 bis 29. Merton hat das Material um einige meist nicht bedeutende Handschriften vermehrt, deren persönliche Nachprüfung ich mir ersparen zu können glaubte, da sie, nach der ausführlichen Beschreibung Mertons, das Bild, welches die vorliegenden Manuskripte darbieten, nicht verändern, die aufgestellte Entwickelungslinie nur bestätigen. Wichtig ist, daß Merton das Wiener Sacramentar (Hofbibliothek Lat. 1815), das infolge seiner nekrologischen Eintragungen für Reichenauisch galt, als ursprünglich St. Gallisch erkannt hat. Nach den veröffentlichten Abbildungen bei Chroust Mon. Pal., 1. Serie, Lieferung XIX, Tafel II, und Merton l. c., Tafel II, Nr. 3 — einige weitere verdanke ich der Freundlichkeit Swarzenski's — ist die Ähnlichkeit mit dem St. Galler Kodex 367 evident. Ich bilde zur Bekräftigung das aus zwei Fischen gebildete ȣ des Kodex 367, S. 98 ab (Abb. 2), das man mit dem bei Merton aus dem Wiener-Kodex reproduzierten vergleichen möge: sie sind fast identisch. Dagegen kann ich mich der Verlegung des Göttweiger Psalters nach St. Gallen nicht anschließen (Merton, S. 29ff.). Die mir bekannt gewordenen Abbildungen in der Österreichischen Kunsttopographie, Bd. 1, Wien 1907, Figur 385 und Tafel 28 — weitere lieh mir Swarzenski — zeigen, daß der Initialenstil der St. Galler Schule verwandt, aber durch gewisse Eigentümlichkeiten, besonders in der Tierornamentik, von ihr verschieden ist. Die Betonung des 12., 22. usw. Psalms ist in St. Gallen nirgends zu belegen. Swarzenski vermißt in der Litanei den «in St. Gallen niemals fehlenden Othmar» (Repertor XXVI, S. 406); das ist kein Merkmal gegen St. Gallen, da Othmar vor dem Folchart-Psalter in keiner St. Galler Litanei erscheint. Wohl aber weist die von Swarzenski erkannte Betonung speziell Reichenauer Heiliger (Valens, Senesius, Theopontus) von St. Gallen fort — dort finden sie sich in keiner Litanei — nach der Reichenau zu. Stilkritisch ist die Zugehörigkeit zur Reichenau mangels gesicherten Vergleichsmaterials vorläufig nicht zu erweisen.

[2]) Berger: Histoire de la Vulgate, S. 126ff. und S. 417.

[3]) Über diesen Wolfcoz vergleiche das III. Kapitel.

[4]) Einzige Ausnahme das N von S. 126 (61. Psalm), das bereits Gold und Silber trägt.

[5]) Nur im Kodex 367 hat bereits die Doppel-Initiale I N S. 199 als vierte Farbe ein kaltes Blau. Hier zeigt auch die Verwendung der dornenförmigen Blattriebe das Neue an. Gleichwohl sehe ich in diesen Zutaten keine spätere Überarbeitung der Initiale (so Merton, S. 13ff.), sondern glaube vielmehr, daß der Künstler — wie im Kodex 20 — zeigen wollte, daß er das während seiner Arbeit Neuauftretende bereits beherrscht.



Digitized by Google

Abb. 3a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367: Evangelistar, S. 11.

heraus. Zugleich erhält die Zeichnung durch diese farbige Einbettung einen ruhigeren Charakter, und auf eine solche Beruhigung der etwas laut und hart wirkenden Initialen des frühen Wolfcoz-Stils war es auch in allen übrigen Punkten abgesehen.

Man vergleiche daraufhin das ȸ von Kodex 367 mit dem ȸ von Kodex 27 (Abb. 3a und 3b). Größer und schwerer hängt in dem späteren ȸ der Flechtknoten in die Buchstabenöffnung, durch Symmetrie ernster gestaltet und von Häkchen weniger umschwärmt. Der hohe und zierliche Schmuck des Tierkopfes ist zwei kurzen, rundlichen Ohren gewichen; die aus dem Riemenrumpf hervorbrechenden Beine, ein Nachklang altgermanischer Tierornamentik, sind verschwunden, weil ein geläuterter Geschmack die Barbarei solcher Bildungen empfand und die Grenzen von Rahmen und Füllung, sowie die Symmetrie der beiden Buchstabenbiegungen strenger gewahrt wissen wollte. [2])

[2]) Doch findet sich noch im Folchart-Psalter ein ähnliches ȸ auf S. 201.

verwaschene Tönung der Merowinger-Kunst: stark und leuchtend treten sie auf, den schweren Metallen stand zu halten.[1])

Noch ehe man zu dem farbigen Reichtum des Kodex 82 schritt, begann sich eine Wandlung in der Anordnung der Farben zu vollziehen. Im Kodex 367 dient die Farbe nur zur Kolorierung der Zeichnung, und durch alle Zwischenräume blickt das Pergament der Seite hindurch. Schon im Kodex 27 ruht das Muster zwischen den Konturriemen auf einem farbigen Grunde, und auch die Lücken innerhalb des Flechtwerks werden mit Farbe — immer nur Gold und Silber — gefüllt. Führte der Riemenkontur bereits eine deutliche Scheidung rahmender und füllender Teile herbei, so arbeitet diese Foliierung nun auch den Kontrast von Grund und Muster

[1]) Die erhöhte Farbigkeit der Initialen will Merton auch diesmal durch eine spätere Überarbeitung erklären (S. 28 f.), aber dazu liegt kein Grund vor, da sie sich zwanglos in die Entwicklung einfügt. M. will diese Überarbeitung in die Zeit der jüngeren Schrifthand des Buches legen, die seiner Meinung nach erst in die Wende zum X. Jahrhundert fällt, aber auch diese Datierung ist viel zu spät angesetzt, da die angeführten Merkmale (unziales ȸ und spitzes v) bereits im Folchart-Psalter zu belegen sind.

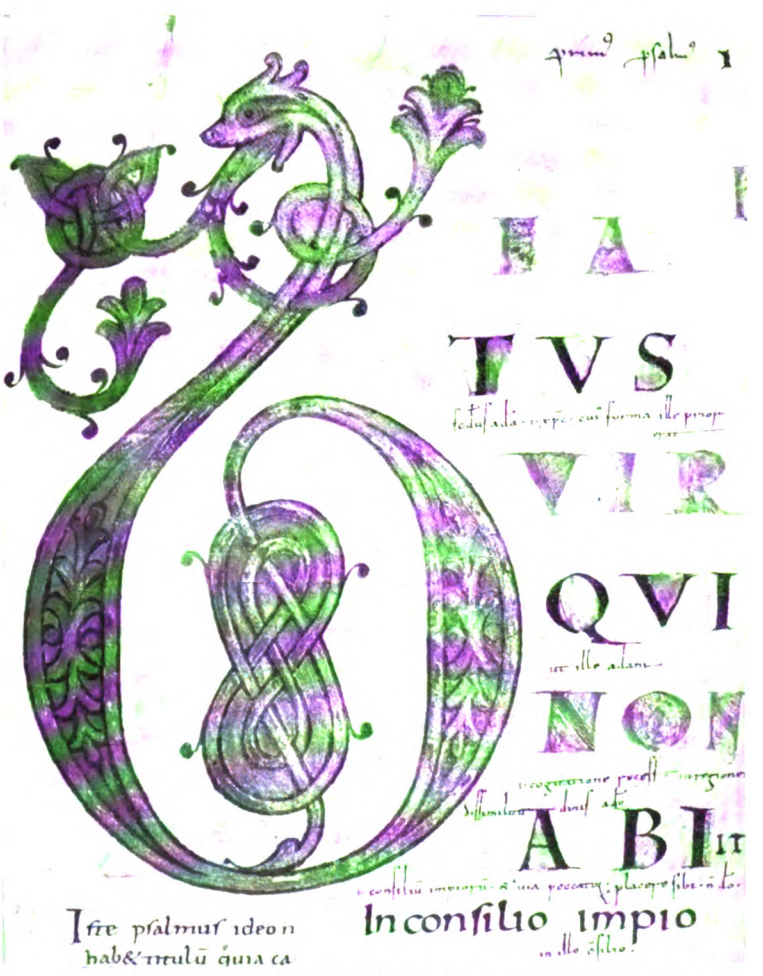



Abb. 3b. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 27: Psalterium, S. 21.



Digitized by Google

Es gibt im Folchart-Psalter einige Initialen, die, außer der größeren Ausdehnung ihrer Folien, den allgemeinen Charakter des Kodex 27 bewahrt haben. Aber selbst an ihnen erkennt man deutlich, daß die stilistische Entwickelung die Linie, die von Kodex 367 zum Kodex 27 führt, fortsetzt. Ich bilde zum Vergleich abermals eine ꝺ-Form ab (Abb. 4). Der Buchstabenbauch, im Kodex 367 schmal und hoch, im Kodex 27 schon etwas niedriger, lagert sich nun in voller Rundung hin. Das freie Kopfende ragt nur noch wenig empor, und der umständliche Riemenzug, der aus dem Maule des Tierkopfes fließt, ist vereinfacht und zugleich im Sinne einer genaueren Gleichgewichtsverteilung geordnet worden.

Abb. 4. Folchart-Psalter, S. 40.

Gemeinsam ist den drei verglichenen Initialen unserer Gruppe die dominierende Stellung des Riemenwerks. Doch bereits in den Bibelhandschriften treten Initialen auf, die auf eine reichere Gestaltung des Vegetabilischen hinzielen. Das Flechtwerk, das die Buchstabenöffnungen füllte, wird durch ein stilles Blattgebilde ersetzt, und man kehrt selbst zum merowingischen Linienkontur zurück, um die Buchstabenzüge möglichst dicht mit Blattwerk zu füllen (Abb. 5). Ja, der Buchstabenkern bleibt schmucklos, und nur in die Öffnung legt sich eine Blattverzierung (Abb. 6). Dabei sucht man die Kleinformen der Frühzeit zu vermeiden und zu größeren, einheitlicheren Figuren vorzudringen, die an Stauden erinnern.[1])

Vielleicht hätten diese Initialen die älteren ganz verdrängt, wäre nicht, mangels jeder direkten Naturbeobachtung, der Vorrat an Blattformen bald erschöpft und damit ihre Verwendung für größere Initialwerke in Frage gestellt worden. Gerade diesen Vorzug aber, immer neue Kombinationen zu ermöglichen, hatte das Riemenwerk, das wiederum an Ruhe und organischem Leben dem Blattwerk unterlegen war. Was lag näher, als die Vorteile beider zu vereinigen? Man knüpfte hierbei an die Häkchen an, welche die Riemen bis dahin zahlreich umspielten, aber, obwohl gewiß aus Rankenformen entstanden, dennoch ganz abstrakt aussahen und auch keine organische Verbindung mit dem Riemen eingingen. Der Kodex 83 setzt dafür zum ersten Male vereinzelt die sichelförmigen Blatttriebe, die gleichsam eine Versöhnung von Riemen- und Blattwerk darstellen (Abb. 7). Konsequent hat erst der Folchart-Psalter diese Umbildung vollzogen, und er als erster auch hat die Konturriemen durch die oben beschriebenen Ringe gegliedert.

Abb. 5. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 81: Proverbia u. a., S. 92.

Schließlich ist eine Wandlung der zu Initialzwecken verwandten Alphabete zu konstatieren. In den ersten Werken der Wolfcoz-Gruppe ist die

[1]) Vgl. aus Kodex 83 und 82 noch die Abbildungen bei Rahn, Psalt. Aur. S. 3, 11, 12 und 13.



Digitized by Google

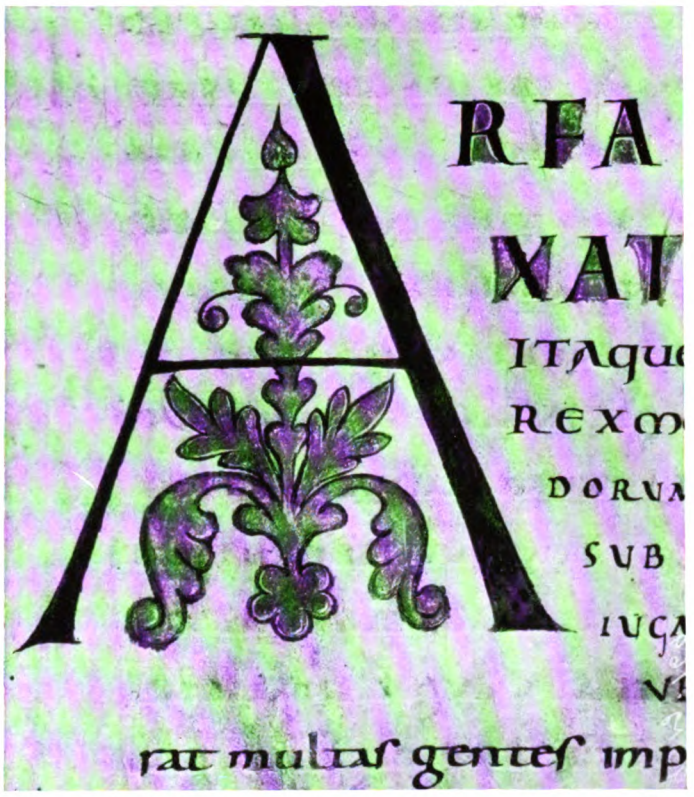



Abb. 6. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Paralipomena u. a., S. 169.

erhöhten Bedeutung dieser Psalmen gerecht werden können. Gerade die halbunziale ȸ-Form und die unzialen q- und ɔ-Formen sind im Folchart-Psalter gegenüber den Kapitalen in die Minderheit geraten, wohl weil ihre etwas schwankende oder vertikal-tendierende Gestalt dem auf Ruhe und Breite gestellten Geschmacke nicht recht entgegenkam.[1]) In anderen Buchstaben ist das Übergewicht der Kapitale geringer, und es fehlt selbst ganz, wenn die unziale Form den ästhetischen Ansprüchen genügt, wie z. B. beim Є.[2])

In der gewöhnlichen Buchschrift wird überall die karolingische Minuskel verwandt, aber auch sie wandelt ihren bedeutenden Hochtrieb, der sich in der beträchtlichen Ausdehnung der Ober- und Unterlängen ausspricht, in ruhigere, breitere und rundere Formen um.

Die durchlaufene Entwicklung durch Vorführung ihrer Endpunkte noch einmal prägnant vor Augen zu führen, setze ich einer frühen Initiale der Wolfcoz-Gruppe eine Folchart-Initiale gegenüber (Abb. 8a und 8b). Hier erkennt man denn, wie sich das Unruhig-Vielfältige zur Ruhe, das Asymmetrische zur Symmetrie, das Vertikal-Tendierende zur Breite, das Abstrakte zum Lebendigen gewandelt und schließlich die schöne Zeichnung sich zur schönen Farbe gefügt hat, um jene vollendete Harmonie zu schaffen, die ein Hauch des Klassischen durchzieht.

Unziale in der Überzahl; allmählich verliert sie diese Vorrangstellung, und im Folchart-Psalter hat die Kapitale das Übergewicht erlangt. Im Kodex 367 z. B., der sich wegen der Fülle seiner Initialen zu Vergleichszwecken besonders eignet, stehen, wenn man nur die Buchstaben zählt, in denen man zwischen kapitalen und unzialen oder halbunzialen Formen die Wahl hatte, 14 Kapitalen gegen 42 Unzialen, im Folchart-Psalter dagegen 76 Kapitalen gegen 55 Unzialen. Während ferner der Wolfcoz-Psalter für den ersten Psalm noch die insulare ȸ-Form, für den 51. die unziale q-Form verwendet, hat der fortgeschrittene Psalter Kodex 27 die q-Form bereits durch die Kapitale ersetzt. Aber erst der Künstler des Folchart-Psalters wählt für die drei seitengroßen Initialen nur kapitale Formen, weil nur sie der

Abb. 7.
St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 83: Epistolae Pauli u. a., S. 91.

[1]) Im Folchart-Psalter stehen 12 B gegen 3 ȸ, 8 Q gegen 1 q, 31 D gegen 14 ɔ.
[2]) Der Folchart-Psalter hat 16 Є gegen 3 E.



Digitized by Google

## 2. Der Umkreis des Folchart-Psalters.

### Die Folchart-Gruppe.

Die gleichen Stiltendenzen, die wir beim Folchart-Psalter wirkend gefunden, lassen sich noch in einigen weiteren St. Galler Initialwerken nachweisen. Es sind das:

1. Zürich: Stadtbibliothek C. 77. Lektionar.
2. Zürich: Stadtbibliothek C. 60. Lektionar.
3. St. Gallen: Stadtbibliothek (Vadiana) Nr. 294. Evangeliar.
4. Aachen: Stadtbibliothek. Evangeliar (sog. Evangeliar des Dr. Wings).
   Karl Lamprecht, Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts. Leipzig 1882, Tafel XIX: das ℒ des Matthäus-Evangeliums und das F des Lukas-Evangeliums. — Tafel XX: das I des Markus-Evangeliums.
5. Zürich: Staatsarchiv, Sammelmappe von Ferdinand Keller, S. 53.
   1 Blatt aus einem Evangeliar (Matthäus-Anfang).
6. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 54. Evangelistar (Gundis-Kodex).
   Merton l. c., Tafel IV, Nr. 8: ℰ-Initiale von S. 91.
7. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 50. Evangeliar.

Die Nummern 1, 2, 6 und 7 sind bereits von Merton, in anderer Gruppierung, beschrieben worden;[1]) die übrigen bedürfen einer kurzen Einführung.

Das Evangeliar der St. Galler Stadtbibliothek Nr. 294 ist, außer von Scherrer in seinem Katalog der Vadiana, noch nicht behandelt worden. Scherrer hat seinem Buchschmucke «die größte Ähnlichkeit mit dem Kodex der St. Galler Stiftsbibliothek Nr. 342 von S. 277 an» (X. Jahrhundert) nachgesagt, aber

Abb. 8a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367: Evangelistar, S. 26.

Abb. 8b. Folchart-Psalter, S. 100.

[1]) l. c., S. 43 ff., S. 74 ff., S. 68 f.



Digitized by Google

diese Ähnlichkeit besteht nirgends.[1]) — Format 22 × 20. 322 Blatt ohne Paginierung, in einer Kolumne beschrieben. Die künstlerische Ausstattung beschränkt sich auf 6 Blatt Kanonesbögen und 5 blattgroße Initialen, wovon 4 auf die Evangelienanfänge fallen, die 5. auf eine Incipitseite zum Matthäus-Evangelium. — Farben: Gold, Silber, Mennig; nur bei dem Incipit-I (Bl. 17 b) tritt Grün und Lila hinzu.

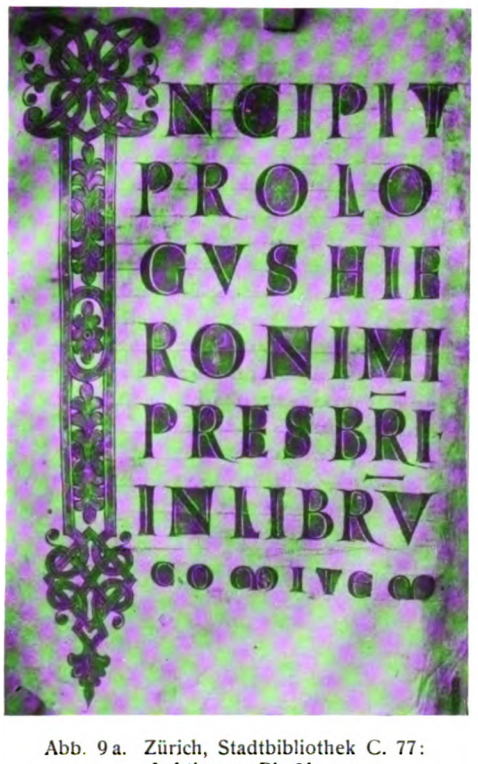



Abb. 9a. Zürich, Stadtbibliothek C. 77: Lektionen, Bl. 8b.

Das Aachener Evangeliar hat Lamprecht in seiner «Initial Ornamentik» in die Kunstgeschichte eingeführt, ohne eine Lokalisierung zu geben und mit der (zu späten) Datierung ins X. Jahrhundert. Swarzenski hat die Handschrift in seinem Aufsatz über Reichenauer Malerei und Ornamentik richtig nach St. Gallen versetzt, aber irrtümlich eng an den noch zu besprechenden Kodex 342 der St. Galler Stiftsbibliothek (X. Jahrh.) angeschlossen,[2]) mit dem sie eben so wenig Verwandtschaft zeigt wie das Evangeliar der Vadiana. Das Evangeliar gehörte Herrn Dr.

Abb. 9b. St. Gallen, Stadtbibliothek Nr. 294: Evangeliar, Bl. 17b.

Abb. 9c. Aachen, Stadtbibliothek: Evangeliar.

Abb. 9d. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 4.

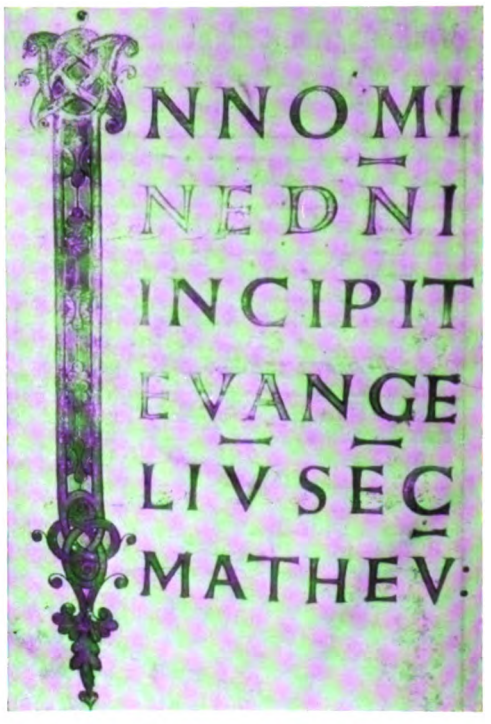



Abb. 9e. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 50: Evangeliar, S. 26.

[1]) Einen anderen Kodex der Vadiana, den Psalter Nr. 292, läßt Scherrer dem zur Wolfcoz-Gruppe gezählten Kodex 367 der Stiftsbibliothek «völlig gleichen». Auch hier erweist sich das Auge des im übrigen vorzüglichen Bücherkenners als ungeschult. Der Kodex 292 ist vom Kodex 367 sehr verschieden und seiner ganzen Formensprache nach nicht St. Gallisch. Die Litanei (Valens, Senesius) weist auf die Reichenau. Der Zeit nach dürfte er mit dem Kodex 367 parallel gehen. Das Liber hymnorum, Bl. 168 bis 175 ist aus dem XI. Jahrhundert und wohl St. Gallisch. Das Widmungsblatt auf Bl. 175 b stellt dar, wie ein Mönch (Eberhart) dem neben Gregor sitzenden Gallus ein Buch überreicht.

[2]) Repertor. XXVI. S. 392, Anm. 10.



Digitized by Google

centia cordis sui·
& in intellectibus
manuum suarum
deduxit eos·

psal· asaph·

Deus
ue
ne
run
gen
tes

in hereditatem tuā·
polluerunt tem
plum scm̄ tuum·
posuerunt hieru
salem ut pomorū
custodiam·

Posuerunt morti
cina seruorum tu
orum. escas uolati
libus caeli· carnes
scōrum tuorum.
bestiis terrae·

Effuderunt sangui
nem ipsoꝝ tamquā
aquā· In circuitu hie
rusalem· & non e
rat qui sepeliret·

Facti sumus oppro
brium uicinis nr̄is·
subsannatio & il
lusio his qui in cir
cuitu nr̄o sunt·

Vsquequo dn̄e ira
sceris in finem· ac
cendetur uelut
ignis. zelus tuus·

Effunde iram tuā
in gentes. quę te
non nouerunt·
& in regna quae

Tafel III. Folchart-Psalter: Seite 194.

Digitized by Google

Digitized by Google

Wings in Aachen, der es 1877 aus der Kunstsammlung Hugo Garthe († 1876) erwarb. Nach dem Tode von Dr. Wings (1893) kam es an die Aachener Stadtbibliothek.[1]) — Format 24 × 17. 323 Blatt ohne Paginierung, in einer Kolumne beschrieben. Markus- und Lukas-Evangelium sind durch falsche Heftung vertauscht. Der künstlerische Schmuck (Kanonesbögen und Initialen) tritt an den gleichen Stellen auf, wie im Vadiana-Evangeliar. Dazu noch einige kleinere Initialen. Gold, Silber und Menning.

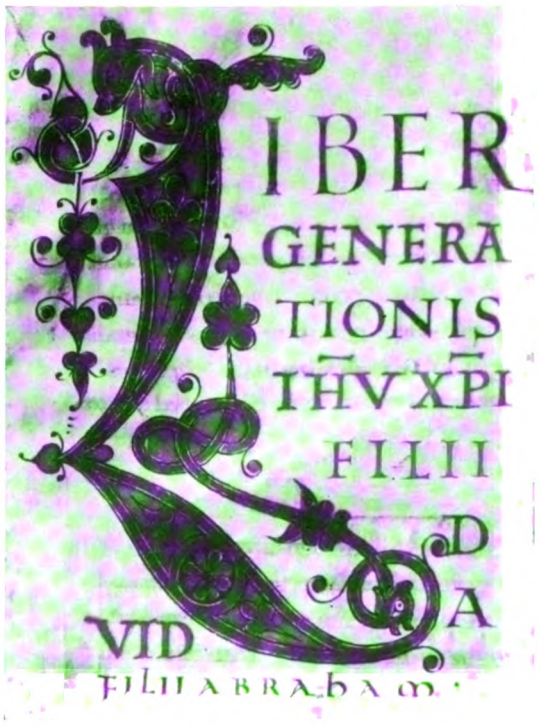



Abb. 10a. Aachen, Stadtbibliothek: Evangeliar.

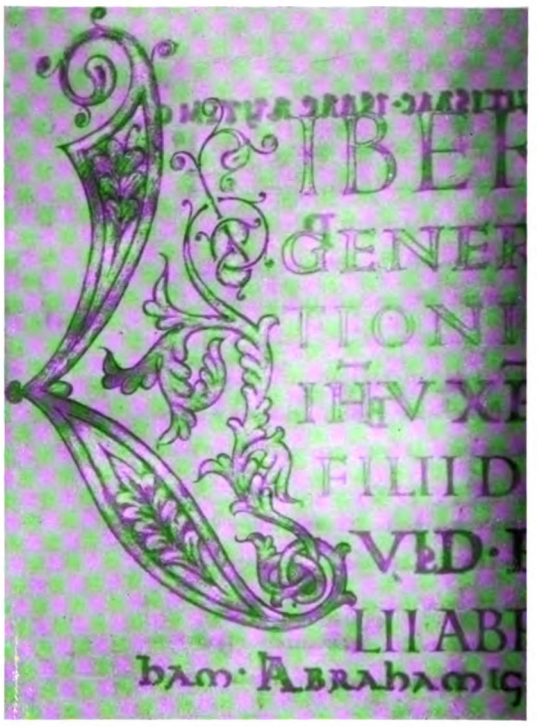



Abb. 10b. St. Gallen, Stadtbibl. Nr. 294: Evangeliar, Bl. 18a.

Auf St. Galler Fragmente in dem Züricher Staatsarchiv hat mich Herr Professor Rahn aufmerksam gemacht. Ich fand daselbst ein Blatt aus einem verloren gegangenen Evangeliar, das Ferd. Keller aus dem Einband eines der in der Züricher Stadtbibliothek befindlichen St. Galler Manuskripte abgelöst hat. Es enthält den Beginn des Matthäus-Evangeliums in einer Kolumne mit der L-Initiale. Gold, Silber und Mennig.[2])

Die Zusammengehörigkeit der Handschriften ist die folgende: Die Züricher Lektionare C. 77 und C. 60 sind in Schrift und Schmuck von der gleichen Hand; viele Initialen ähneln sich, zwei sind identisch (die E-Initiale in C. 77, Bl. 287b und C. 60, Bl. 15b). Doch finden sich in der jüngeren Handschrift C. 60 bereits kleine Initialen eines fortgeschritteneren Stils, den ich noch behandeln werde.

Abb. 10e. Zürich, Staatsarchiv: Evangeliar-Fragment.

Von den Züricher Lektionaren führen zahlreiche Fäden zu den folgenden Handschriften. So ähnelt ein Incipit-I in C. 77 Bl. 8b den I-Formen im Vadiana-Kodex, im Aachener Evangeliar u. im Gundis-Kodex (Abb. 9a-d). Die Incipit-Seiten des Lektionars C. 60 sind leider verloren.

[1]) Vgl. E. Fromm in der Zeitschrift für Bücherfreunde. 5. Jahrgang, 1901/02, S. 185 ff.

[2]) Das Züricher Staatsarchiv enthält an St. Galler Fragmenten außerdem a) 2 Blätter, die aus dem Einband des Manuskripts der Züricher Stadtbibliothek C 59 — X. Jahrhundert — (Schriften des Bischofs Althelm: De laude virginum. De octo principalibus vitiis) abgelöst wurden. Sie stellen einen Zweikampf zu Fuß und einen zu Pferde dar und sind glänzende Proben St. Galler Federzeichnungskunst. Abb. im Anz. f. Schweiz. Altertumsk. N. F, Bd. VI, 1904/05, S. 19 ff. — b) Das bekannte Bildnis des Notker Balbulus aus einem verloren gegangenen ottonischen Sequentiar. Vgl. P. von Winterfeld i. d. Zeitsch. f. deutsch. Altertum, 1904, Bd. 47, S. 326 f. — Abb. im Anz. f. Schweiz. Gesch. und Altertumsk., 1857, Nr. 2, und im «Lebensbild des hl. Notker», Mitt. der Antiquar. Ges. von Zürich, XLI, 1877. — c) Dopelblatt aus einem ottonischen Missale. F-Initiale.



Digitized by Google

anstatt den Ablauf des Riemens geduldig zu verfolgen, von Knoten zu Knoten zu hüpfen, um die gleich gefärbten Flecken zusammenzusuchen.

Ein fortgeschrittenes Stadium zeigt das D von S. 304 (Abb. 13). Hier wird das Riemenwerk von Blattwerk überwuchert, das, von scharfen Zacken zerschnitten, von roten Adern durchfurcht, in heftiger Bewegung die Buchstabenöffnung dicht, fast dräuend erfüllt. Die Unruhe ist noch gewachsen. Aber das eigentlich Neue liegt in der Behandlung der Buchstabenzüge. Im Vertikalbalken ist der Blattstrom der Füllung über seine Riemenufer getreten, in der Buchstabenbiegung sind Riemenkontur und füllendes Blattwerk zu einer Einheit zusammengeschmolzen. Rahmende und füllende Teile werden nicht mehr streng voneinander geschieden.

Wahrt das Ornament der Buchstabenöffnung in dieser Initiale noch den ihm dargebotenen Raum, so verstrickt es sich in dem Ɛ von S. 308 (Abb. 14) mit den Buchstabenzügen und überströmt den Außenkontur. Hier sind alle Schranken rahmender und füllender Teile durchbrochen; das Ornament ist aus seiner dienenden Stellung herausgetreten und eigenmächtig geworden.

Natürlich vollzogen sich die Veränderungen in der hier geschilderten Richtung nicht fortschreitend von Initiale zu Initiale, sondern sie treten vielmehr sprunghaft auf, von älteren Bildungen mannigfach unterbrochen. Ja zuweilen sucht man, was man auf der einen Seite an Kompliziertheit gewann, auf der anderen durch besondere Simplizität auszugleichen, und es entstehen gerade gegen Ende des Buches Initialen von einfachster Formen- und Farbensprache und von nobelster Wirkung (vgl. Tafel IV, Nr. 3, und Tafel V, Nr. 2).

Schon aus diesem Grunde darf man die Vollendung des Psalters nicht schlechthin einer anderen Hand zuweisen, woran sowohl Rahn wie auch neuerdings Chroust gedacht haben;[1]) höchstens könnte man eine fremde Mitwirkung in Anspruch nehmen. Aber auch dazu liegt bei der großen Einheitlichkeit des äußeren Habitus aller Initialen keine Veranlassung vor. Was sich in den späteren Initialen an Abweichungen vorfindet, das kommt nicht auf Rechnung eines neuen Künstlers, sondern vielmehr eines neu sich bildenden Stils. Dies zu beweisen gehe ich an die Betrachtung der weiteren Stilentwickelung.

## 3. Die Fortentwickelung des Folchart-Stils.

### Die Sintram-Gruppe und das Psalterium Aureum.

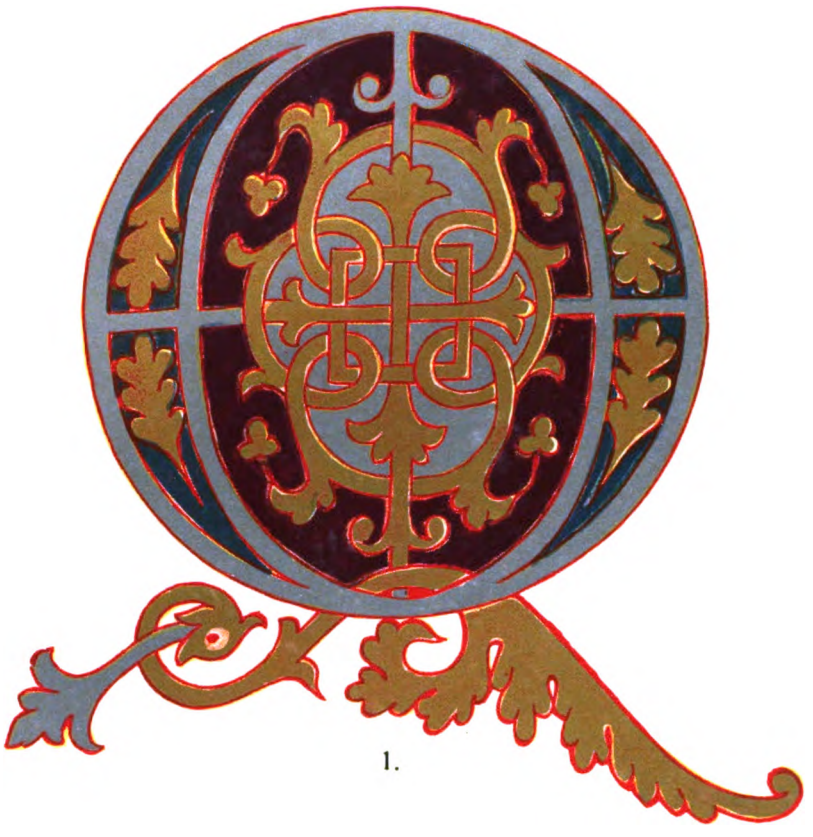
Den Stil der folgenden Zeit repräsentieren nachstehende, in relativer Chronologie geordnete Handschriften:

1. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 562. Vitæ S. Galli et S. Othmari.
   Mon. Germ. Script., II., Tafel II, Abb. des C von S. 3. — Dasselbe noch einmal kleiner bei Humann, Die Beziehungen der Handschriften-Ornamentik zur romanischen Baukunst. Straßburg 1907, Fig. 30.
2. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 53. Evangelistar (Evangelium Longum).
   Mon. Germ. Script., II., Tafel V, Abb. des C von S. 11. — Dasselbe noch einmal farbengetreuer in den Neujahrsblättern des Historischen Vereins von St. Gallen, 1864. — Farblos noch einmal bei Knackfuß, Deutsche Kunstgeschichte, Bd. I, Abb. 42. — Chroust, Mon. Pal., 1. Serie, Lieferung XVI, Tafel I: das I von S. 6; Tafel II: das C und ȝ von S. 191. — Das I von S. 6 noch einmal bei Merton l. c., Tafel IV, Nr. 7.
3. Wolfenbüttel: Herzogl. Bibliothek Nr. 3095 (17. 5. Aug., IV). Vitæ S. Galli et S. Othmari.
4. München: Hof- und Staatsbibliothek Clm. 22,311. Evangeliar.
   Photographien bei C. Teuffel in München. Nr. 2450—2458.

[1]) Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, S. 133. — Chroust, Mon. Pal., 1. Serie, Lieferung XIV, Tafel IX.



Digitized by Google



1.

2.

3.

4.

Tafel IV. Folchart-Psalter: 1. Seite 196, 2. Seite 80, 3. Seite 300, 4. Seite 262.

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 15a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 562:
Vitæ S. Galli et S. Othmari, S. 3.

Abb. 15b. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 53:
Evangelium Longum, S. 11.

5. Einsiedeln: Stiftsbibliothek Nr. 17. Evangeliar. — Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Bd. III, Einsiedeln 1909: das Widmungsblatt auf S. 23 (knieender Mönch vor Christus).
6. Mühlhausen: Industrielle Gesellschaft. Evangelistar (Erkanbold-Evangeliar). Abb. im Katalog der Vente Firmin-Didot, Paris 1832. [1])
7. St. Gallen: Stiftsbibliothek Nr. 342, S. 277—843. Sakramentar.

Dazu kommen noch die Initialen jüngeren Stils in den zur Folchart-Gruppe gezählten Handschriften: Zürich, Stadtbibliothek C 60: Lektionar u. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar (Gundis-Kodex) und schließlich einige Initialen des Psalterium Aureum.

Die Handschriften 1, 2, 4 und 5 sind von Merton besprochen worden; [2]) daher kann ich auf ihre Beschreibung verzichten. Nur ist zu erwähnen, daß das Münchener Evangeliar nicht aus Passau stammt (Merton, S. 68), sondern aus dem 1125

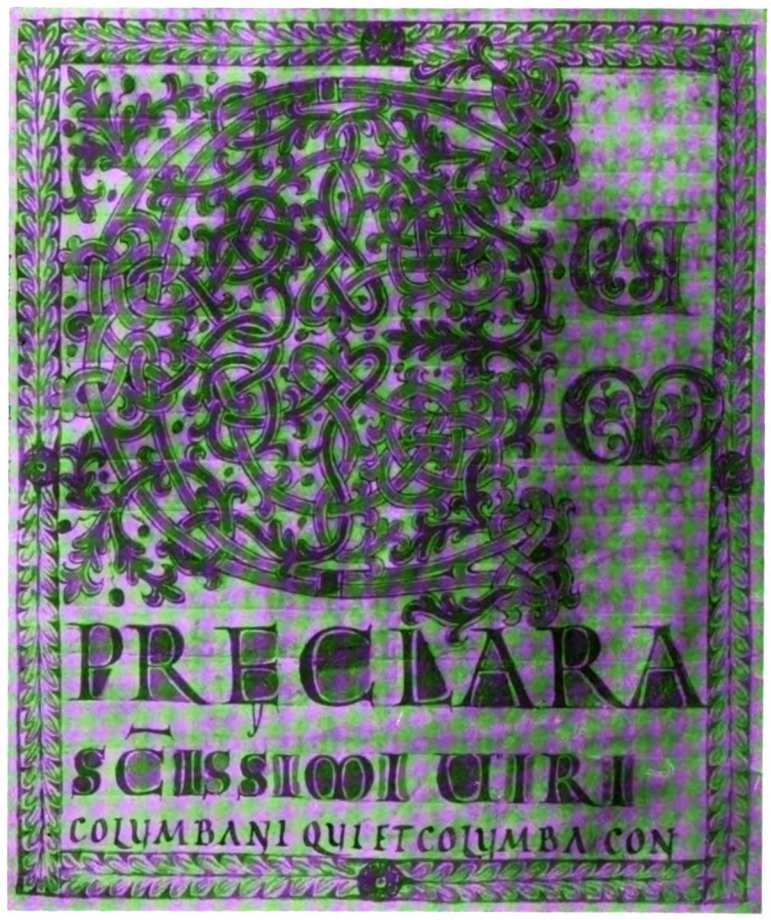



Abb. 15c. Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek, 17. 5. Aug. IV:
Vitæ S. Galli et S. Othmari.

gegründeten Prämonstratenserkloster Windberg bei Straubing. [3])

Der Wolfenbütteler Kodex wird im Bibliothekskataloge bereits nach St. Gallen gewiesen, doch ist er nicht eine genaue Wiederholung des St. Galler Kodex Nr. 562, sondern stellt textlich eine Erweiterung desselben und in seinem Initialen-Schmucke eine Fortbildung seines Stils dar. Format 22,7 × 15,5. 140 Blatt in einer Kolumne beschrieben. Das Buch ist falsch geheftet; die richtige Heftung ist im innern Einbande notiert. Der künstlerische

[1]) In den beiden von mir eingesehenen Exemplaren der Pariser Nationalbibliothek fehlten diese Abbildungen.
[2]) l. c., S. 72 ff., S. 69 ff., S. 64 ff., S. 60 ff. [3]) Vgl. Riehl, Zur Bayr. Kunstschichte, I., 1885, S. 10 f.



Digitized by Google

Schmuck besteht aus 5 Incipitseiten mit je einer I-Initiale und zehn weiteren Initialen. Gold, Silber, Mennig.

Das Mühlhausener Evangelistar gehörte einst der Straßburger Kathedrale, der es Bischof Erkanbold (965—991) zum Geschenk machte. Sein nächster nachweisbarer Besitzer ist Ambroise Firmin-Didot, nach dessen Tode es 1882 versteigert wurde. Die Handschrift gelangte damals an Armand Weiß in Straßburg, der sie bei seinem Ableben (1892) seiner Vaterstadt Mühlhausen vermachte.[1]) Die Zugehörigkeit zu St. Gallen ergibt unzweifelhaft das Capitulare. Format 24,2 × 16. 148 Blatt in einer Kolumne. Der künstlerische Schmuck besteht aus vier großen

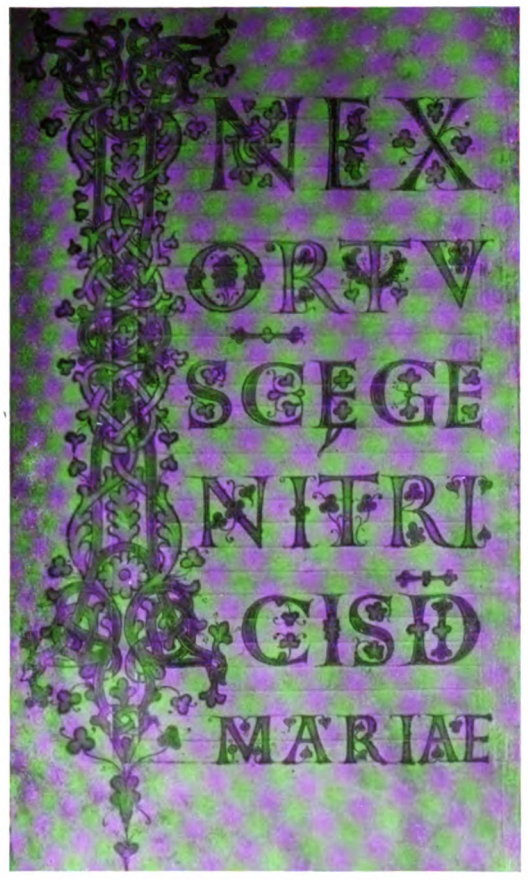


Abb. 16a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 53: Evangelium Longum, S. 6.

und ca. 300 kleineren Initialen. Gold, Silber, Mennig.

Das St. Galler Sakramentar der Stiftsbibliothek Nr. 342 wird von Swarzenski als eine «wichtige Übergangsstufe von dem ornamentalen Stile der Hartmuthandschriften zu dem der Gotescalc-Gruppe» erwähnt.[2]) Format 13 × 17. 566 Seiten in einer Kolumne. Incipit-, Vere dignum- und Te igitur-Initiale; außerdem mehrere mittlere und sehr viele kleine Initialen. Gold, Silber, Mennig, selten Lila.

Die Zusammengehörigkeit der Handschriften ist folgende. Die beiden Vitæ in St. Gallen und Wolfenbüttel sowie die beiden Evangelistare in St. Gallen (Evangelium Longum) und Mühlhausen haben ähnliche

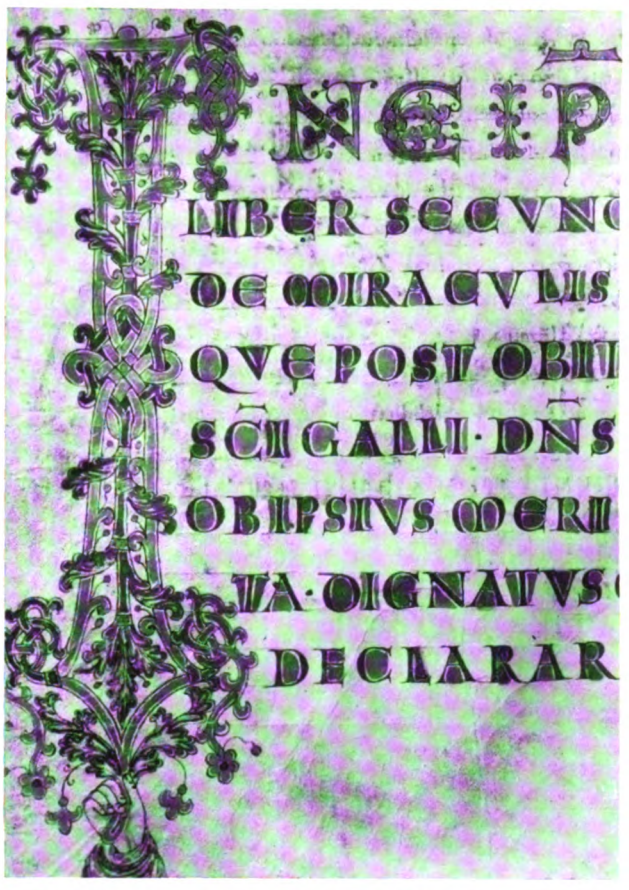


Abb. 16b. Wolfenbüttel, Herzogl. Bibliothek, 17. 5. Aug. IV: Vitæ S. Galli et S. Othmari, Bl. 54b.

Abb. 16c. Einsiedeln, Stiftsbibliothek Nr. 17: Evangeliar, S. 127.

[1]) Literatur: Catalogue illustré des livres précieux, manuscrits et imprimés, faisant partie de la bibliothèque de M. A. Firmin-Didot. Paris 1882, Nr. 6. — Charles Schmidt im Bulletin de la Société pour la conservation des monuments historiques d'Alsace, XII., 1883, S. 34 ff. — R. Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften. Berlin, 1895, S. 98 ff. — G. de Dartein in der Revue d'Alsace, Bd. 56 und 57 (1905 f.). [2]) Repertor. XXVI., S. 392, Anm. 10.



Digitized by Google

Abb. 17a. München, Hof- und Staatsbibl. Clm. 22,311: Evangeliar, Bl. 8a.

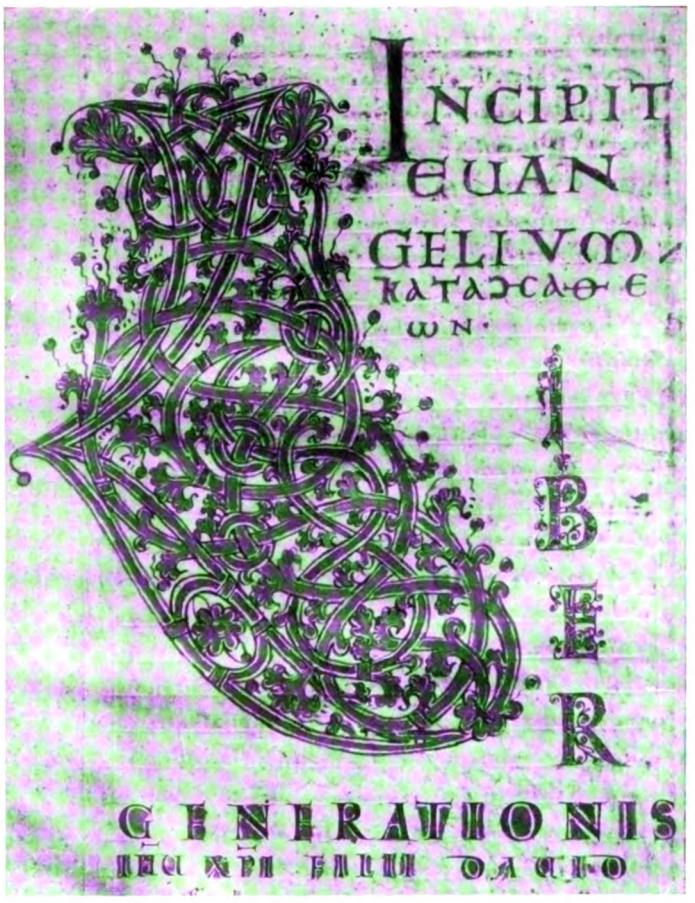



Abb. 17b. Einsiedeln, Stiftsbibliothek Nr. 17: Evangeliar, S. 25.

C-Initialen (Abb. 15a-c).[1]) Stilverwandte I-Formen verbinden das Evangelium Longum und die Wolfenbütteler Handschrift mit dem Einsiedeler Evangeliar (Abb. 16a-c); die ℭ-Initiale des Einsiedeler Evangeliars ist wiederum der des Münchener Evangeliars und einer der späten Initialen des Goldenen Psalters verwandt (Abb. 17a-c). Die vielen kleinen Initialen des Evangelium Longum, des Erkanbold-Evangeliars, des St. Galler Sakramentars Nr. 342, sowie von der Folchart-Gruppe, die jüngeren des Züricher Lektionars C. 60 und einige des Gundis-Kodex sind untereinander verwandt. Die Bezeichnung Sintram-Gruppe wähle ich nach dem Künstler, der das Evangelium Longum geschmückt hat.

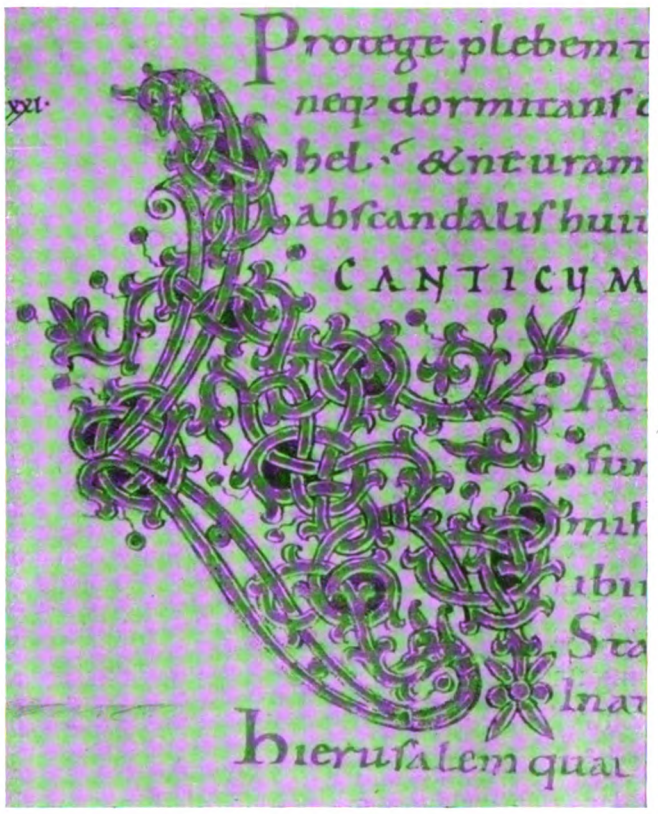



Abb. 17c. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Psalterium Aureum, S. 302.

Den Stil dieser Gruppe zu charakterisieren erwähne ich zunächst, daß ihre farbige Haltung über Gold, Silber und Mennig gewöhnlich nicht hinausgeht. Schon im Umkreis des Folchart-Psalters sind uns Handschriften der gleichen Enthaltsamkeit begegnet, aber hier lag die Erklärung darin, daß es sich nicht um Prachthandschriften handelte. Eine solche Erklärung wäre wenigstens für ein Werk unserer Gruppe hinfällig, für das Evangelium Longum. Ganz gewiß wollte man hier ein Prachtwerk schaffen: das beweist die Fülle der Initialen, die umgemeine Sorgfalt ihrer Ausführung und endlich der prächtige Elfenbeinschmuck seines Einbandes (Tutilo-Tafeln). Wenn

[1]) Das Mühlhausener C von Bl. 8a kann ich leider nicht bringen, da mir die Industrielle Gesellschaft das Photographieren nicht gestattet hat.



Digitized by Google

der Künstler dieser Handschrift sein Prachtbedürfnis mit Gold, Silber und Mennig befriedigte, ja von Seite 21 an sogar auf das Silber verzichtete, so darf man hier eine künstlerische Absicht vermuten. Zudem ist die Verwendung dieser Farben gegenüber der Folchart-Gruppe meist noch eingeschränkt durch das Fehlen aller Folien, sodaß, wie bei den ersten Trägern der Wolfçoz-Gruppe, durch alle Lücken der Zeichnung der natürliche Pergamentton blickt. Aber ein Vergleich mit dieser Gruppe zeigt uns zugleich den ganzen Unterschied zwischen dem Früh- und dem Spätstile an. In den Wolfcoz-Initialen hoben sich alle Einzelheiten der Zeichnung hart und scharf von einander ab (vgl. Abb. 3a und 8a); in der Sintram-Gruppe ist die Zahl der Einzelheiten gewachsen, aber ihre Sonderbetrachtung erschwert worden.

Viel zu eng ist das Riemengeflecht geknüpft, viel zu dicht in den Lücken mit Dornen, Beeren und Blattwerk gefüllt, viel zu rasch seine Bewegung und viel zu schmal die Riemenbahn gebaut, als daß der Beschauer mit Ruhe dieses Labyrinth durchwandern könnte, zumal da die Anfangs- und Endpunkte der Bewegung dem Auge künstlich verschleiert sind. Dem detaillierenden Blicke mußte diese Füllung Verwirrung schaffen; hier stellte sich der Genuß erst ein, sobald der Buchstabe als ein Ganzes betrachtet wurde.

Abb. 18a. Zürich, Stadtbibliothek C. 60: Lektionar, Bl. 229a.

Abb. 18b. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 23.

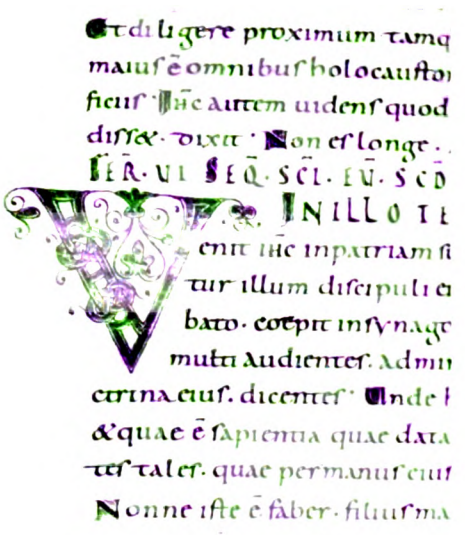


Abb. 18c. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 218.

Ein solches unauflösliches Ganzes zu schaffen, das war die letzte Absicht des Sintram-Stils. Darum wurden die Trennungen zwischen dem Buchstaben und seinem Schmucke verwischt und zugleich das Ornament zwischen den Konturriemen mit dem der Buchstabenöffnung in eins geschlungen; eine solche Initiale sollte nicht in gleicher Weise geschaut und gelesen, sondern in erster Linie geschaut werden. Da, wo man noch die rahmenden Bordüren verwendet, könnten sie ebensogut fehlen (Abb. 15c).[1]) Im Folchart-Psalter hatte die Bordüre den Zweck, die gegeneinanderstrebenden Teile zu einem Ganzen zusammenzubinden, aber hier strebt nichts gegeneinander, braucht also nichts gebunden zu werden; alles fügt sich von selbst dem Ganzen ein.

Und das ist zugleich der Grund, warum man die Polychromie des Folchart-Psalters verließ. Diese Polychromie hatte zur Abhebung und Kontrastierung der Teile gedient, aber eben diese scharfe Sonderung wollte man jetzt vermeiden. Zuweilen, besonders in den späteren Handschriften der Gruppe, sucht man den Verlust an Farbe durch erhöhte malerische Feinheit auszugleichen. Dem Golde wird durch Politur das äußerste an funkelndem Glanze entlockt, so daß es wie Blattgold aussieht, in die Lücken des Flechtwerks werden hier und da mennigrote Flecke gestreut (Abb. 17c) — ihre Wirkung wurde bereits beschrieben — und schließlich wird das Pergament in die farbige Wirkung der Initiale miteinbezogen. Die mennigroten Linienkonturen, die in früheren Werken wohl einmal versehentlich nicht nahe genug an den Riemen herangeführt wurden, werden jetzt absichtlich in einer kleinen Entfernung vom Riemen gezogen, und da, wo der Riemen von einem zweiten überschnitten wird, tritt er nicht ganz dicht an den

[1]) Im Mühlhausener Evangelistar hat sie die C-Initiale des: Cum esset desponsata (Bl. 8a).



Digitized by Google

zweiten heran, sondern läßt kleine Lücken frei: man will überall den malerischen Wechsel glänzender Metallfarben und stumpfer Pergamenttöne hervorbringen.

Tragen die großen Initialen der Sintram-Gruppe durch die Dichtigkeit ihrer Ornamentik und die Fülle vegetabilischer Details einen üppig wuchernden Charakter, so sind die kleinen dafür um so zierlicher, und nur von der abgewogenen Mitte des Folchart-Stils halten sich beide in gleichem Abstande

Abb. 19a. Zürich, Stadtbibl. C. 60: Lektionar, Bl. 203b.

Abb. 19b. Zürich, Stadtbibl. C. 60: Lektionar, Bl. 189b.

fern (Abb. 18a-c). Unter diesen kleinen sind von besonderem Reize die lebhaft erfaßten Vögel (Abb. 19a-d), welche statt des zum Bilde geformten Buchstabens ein zum Buchstaben verwandtes Bild darbieten. In diesen kleinen Initialen hat die Sintram-Gruppe ihr bestes geschaffen. Schwebte dem Künstler des Folchart-Psalters als letzte Vollendung der Ausbau der Initiale zur geschmückten Seite vor, so war die

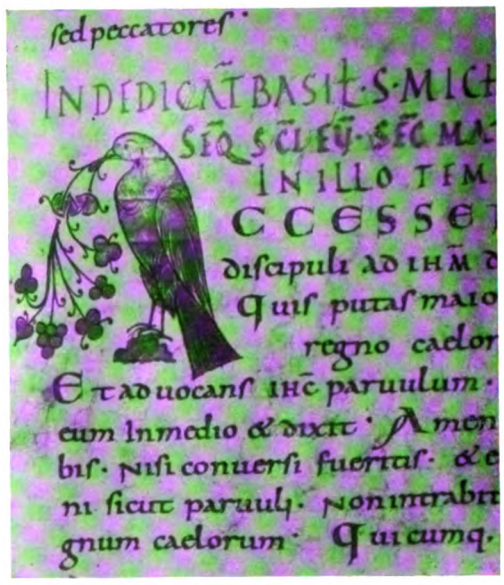


Abb. 19c. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 130.

äußerste Konsequenz des Sintram-Stils ein dem Künstler vorschwebendes Bild, das er leicht und sicher auf das Pergament warf, wie man eine Skizze auf ein Blatt Papier wirft.

Ich brauche nun keinen besonderen Beweis mehr zu führen, daß die späten Folchart-Initialen mit der Dichtigkeit ihrer Ornamentik, der gesteigerten Unruhe des Details und der Verwischung aller Grenzen zum Schaden der Lesbarkeit der Buchstabenzüge bereits im Keime enthalten, was die

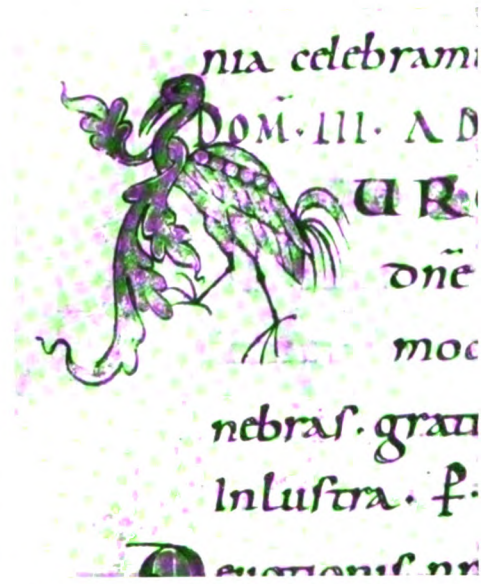


Abb. 19d. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 342: Sakramentar, S. 596.

Sintram-Gruppe zur Reife gebracht hat. Für die nahen direkten Beziehungen spricht noch die Tatsache, daß fast sämtliche im Folchart-Psalter neu auftretenden naturalistischen Pflanzen- und Tiermotive sich in Werken der Sintram-Gruppe wiederfinden. Das Motiv des als Rebstock gebildeten I, das C mit dem Blumentopf und das D mit den Pilzbäumen wiederholt sich im Erkanbold-Evangeliar (Bl. 90b, Bl. 19b, Bl. 137a); das Rebstock-I ferner in den jüngeren Initialen des Gundis-Kodex (S. 124) und im Evangelium Longum (S. 159), und in diesem Evangelium treten auch die Tiermotive des Vogels im Strauch und des Storchs, der eine Schlange verspeist, noch einmal auf (S. 334 und S. 159).

Es bleibt mir nun noch übrig, die Initialen des bekanntesten Werkes der St. Galler Schule, des Psalterium Aureum, in unsere Entwickelung einzufügen. Seinem künstlerischen Aufbau nach unterscheidet



Digitized by Google

sich der Goldene Psalter erheblich von dem Folchart-Psalter. Der Folchart-Psalter legt den Hauptakzent auf die ornamentale Ausschmückung, der Goldene Psalter auf die Illustrierung des Textes. Ihm fehlen die purpurnen Litaneiseiten wie die Schmuckblätter der Præfation; die seitengroßen Initialen haben zur Linken keine Schriftseite auf Purpurgrund, und von den Psalmen ist nur ein kleiner Teil mit Initialen geschmückt, die zudem häufig geringe Größe besitzen. Statt der irischen Dreiteilung hat man hier die hebräische Fünfteilung verwandt, doch erhielten nur die drei ersten Bücher dieser Teilung, (der 1., 41. und 72. Psalm) seitengroße Initialen; dann geriet die ganze Ausschmückung des Psalters ins Stocken, und die später einsetzende Hand hat diese Einteilung nicht zu Ende geführt. Die Fünfzehnteilung wurde hier durch die liturgische Achtteilung ersetzt, welche die ersten Matutinalpsalmen und den ersten Psalm der sonntäglichen Vesper auszeichnet; nur ganz sporadisch werden einige Psalmen der Fünfzehnteilung (der 51., 61. und 111. Psalm) hervorgehoben. Die soeben erwähnte jüngere Hand, die den Initialen-Schmuck des Psalters vollendete — nach der illustrativen Seite ist er Fragment geblieben — hob die vernachlässigte Fünfzehnteilung wieder stärker hervor, indem sie den 21., 71., 91., 101., 121., 131. und 141. Psalm mit einer Initiale versah. Damit ist zugleich ihre gesamte Tätigkeit beschrieben.

Abb. 20. Folchart-Psalter S. 31: 1. Psalm.

Wenn man von den nach fremden Mustern gearbeiteten Initialen absieht, die innerhalb der St. Galler Schule eine Ausnahmestellung einnehmen, so erkennt man in den älteren Initialen des Goldenen Psalters das allmähliche Werden des Sintram-Stils und zwar bereits vom Beginn des Psalters an, nicht erst, wie im Folchart-Psalter, gegen sein Ende. Man vergleiche daraufhin das seitengroße B des Folchart-Psalters (Abb. 20) mit dem gleichen des Psalterium Aureum (Rahn, Tafel I). Die Stilelemente (Riemenwerk, Folien und Bordüren) sind noch die gleichen, aber die Art ihrer Verwendung differiert. Entscheidend ist die verschiedene Stellung der Initiale zur rahmenden Bordüre. Im Folchart-Psalter füllt der Buchstabe den ihm zugeteilten Raum mit genauer Gleichgewichtsverteilung aus und ist vom Rahmen deutlich geschieden; im Goldenen Psalter ist er in die linke obere Ecke gerückt, und die rahmende Bordüre klingt in dem die Purpurfolie durchziehenden dreiteiligen Rahmenwerk noch einmal an, wie umgekehrt die Flechtknoten des Buchstabens in den Eckgeflechten der Bordüre wiederkehren. So sind Initiale und Bordüre einander angenähert, und damit ist eine wichtige Scheidung zwar nicht vernichtet, aber bereits leicht verschleiert worden. Solchen gegenseitigen Annäherungen, wo früher Kontraste standen, begegnen wir bis ins kleinste Detail. Man vergleiche die Bildung der Vertikalbalken. Im Folchart-B sind es drei schwere Knoten, zwischen denen kastenartig zwei symmetrische Ornamente ruhen; im Goldenen Psalter sind die schweren Knotencäsuren erleichtert worden, die Kästen verschwunden und das Ornament der Füllung flüssiger gebildet worden. Das Geflecht der Buchstabenöffnung, im Folchart-B genau symmetrisch und durch die verschiedene Stellung der Blattdornen in kontrastierende



Digitized by Google

Bewegung gesetzt, ist im Goldenen Psalter unsymmetrisch gebildet und durch die gleiche Richtung aller Dornen in eine einheitliche Bewegung gebracht. Die starke Polychromie des Folchart-B [1]) ist im B des Goldenen Psalters in ein weicheres, mehr malerisches Farbenbild verwandelt worden.

Schon in der zweiten seitengroßen Initiale des Goldenen Psalters (Rahn, Tafel III) ist die farbige Unterlage auf die Buchstabenöffnung beschränkt worden, und die rahmende Bordüre ist gefallen. An dieser Initiale ist noch bemerkenswert, daß man für das Q die unziale Form q gewählt hat. Im ausgebildeten Sintram-Stil hat die Kapitale ihr Übergewicht bereits wieder verloren. Besonders die unziale ɔ-Form rückt nun in den Vordergrund, ja selbst das kapitale D wird ihr angenähert, indem man seine Spitze nach oben auszieht. Auch hierfür liefert die ersten Beispiele der Goldene Psalter (Rahn, Tafel IV untere Reihe links; Tafel Va erste Reihe Mitte). Eine weitere Etappe bilden Initialen von der Art der bei Rahn abgebildeten TE-Initiale (Tafel V oben links). Von dieser Initiale bis zu denen der jüngeren Hand des Goldenen Psalters ist der Schritt nicht mehr weit.

Diese jüngeren Initialen [2]) hat Rahn an die des Evangelium Longum angeschlossen, ja er hat an den gleichen Künstler (Sintram) gedacht, obwohl ihm die erheblichen Unterschiede auffielen. « Der Charakter der Ornamente [im Evangelium Longum] ist ein anderer, denen der Folchartschen Buchstaben näher stehender; die Blätter sind stumpfer und voller gebildet, es fehlen die zitterigen Ausladungen, und statt der Beeren sieht man häufig kleeblattartige Formen aus den kräftigen Riemen und Stengeln hervorwachsen.» [3]) Gemeinsame Urheberschaft glaubt Rahn daher nur mit der Einschränkung festhalten zu können, daß Sintram, nachdem er die letzten Initialen des Goldenen Psalters geschaffen, im Evangelium Longum seinen Stil gewandelt habe, und zwar in der Richtung nach einer einfacheren, wieder mehr dem Folchart-Stile sich zuneigenden Gestaltung. Und eine solche Wandlung meint Rahn der ganzen St. Galler Schule seit dem Goldenen Psalter zuschreiben zu dürfen.

Konnte Rahn zu dieser letzten Anschauung bei dem damaligen Mangel an Initialenhandschriften aus dieser Zeit leicht gelangen, — er mußte sich an Werken wie dem Bamberger Psalterium des Abtes Salomo (Kgl. Bibl. A. I. 14) oder dem Kodex der Stiftsbibl. Nr. 569 orientieren, die ich wegen der allgemeinen Dürftigkeit ihres Schmuckes übergangen habe — so läßt das inzwischen reichlicher fließende Material keinen Zweifel daran, daß der Stil seit dem Goldenen Psalter vom Althergebrachten nur immer weiter abrückt. Gerade die von Rahn bemerkten schmalen Blätter, zitterigen Ausladungen und kleinen Beerchen, die dem Evangelium Longum fehlen: [4]) sie finden sich in den späteren Werken unserer Gruppe vor (vgl. Abb. 15c, 16c und 17a—c) und sie beweisen deutlich, daß sich zwischen die älteren und die jüngeren Initialen des Goldenen Psalters die des Evangelium Longum stilistisch einfügen. Demnach hat Sintram, wenn er wirklich die letzte Hand an das Psalterium Aureum gelegt hat, — die Frage ist über das Stadium der Vermutung nicht zu fördern — die Arbeit jedenfalls erst nach dem Evangelium Longum in Angriff genommen. Damit habe ich zugleich die Entwickelung innerhalb der Sintram-Gruppe skizziert.

Wenn man, wie hier geschehen, vom Goldenen Psalter aus das allmähliche Werden des Sintram-Stils verfolgt, so könnte man zu der Ansicht kommen, es handele sich um ein schrittweises Herabsteigen von der einstigen Höhe, um eine zunehmende Verwilderung des Geschmacks. Demgegenüber sei hier besonders betont, daß die besten Werke der Sintram-Gruppe an Qualität ihren Vorgängern um nichts nachstehen und daß der vollendete Sintram-Stil ein durchaus eigenartiges und für sich existierendes Gebilde ist.

Ja, man kann sagen, daß in einer Beziehung die beiden Stile in einem strikten Gegensatze zueinander stehen. [5]) Diese Beziehung liegt in dem ästhetischen Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit, welcher

[1]) Die Rahmenbordüre hat goldene Riemen und goldenes Blattwerk auf blauem Grunde. Das B ruht auf silberner Folie, die Riemen sind golden. Die drei Knoten des Vertikalbalkens und die goldenen Muster der Buchstabenbiegungen sind grün unterlegt. Die Muster der Buchstabengeraden sind blau foliiert.

[2]) Proben bei Rahn, Tafel V erste Reihe rechts und zweite Reihe links und rechts.

[3]) Psalterium Aureum, S. 50.

[4]) Doch hat sie bereits das Q S. 66 und das N S. 278.

[5]) Man vergleiche für die folgenden Ausführungen etwa das ſ des Folchart-Stils (Abb. 10b) mit dem ſ des Sintram-Stils (Abb. 17b).



Digitized by Google

beider zugleich das Kunstwerk nicht entraten kann, denn eine Einheit, die nicht über eine Mannigfaltigkeit Herr geworden, ist leer, eine Mannigfaltigkeit, die sich keiner Einheit beugt, ist wirr. Wohl aber kann sich der Ausgleich dieser beiden Pole verschieden gestalten.

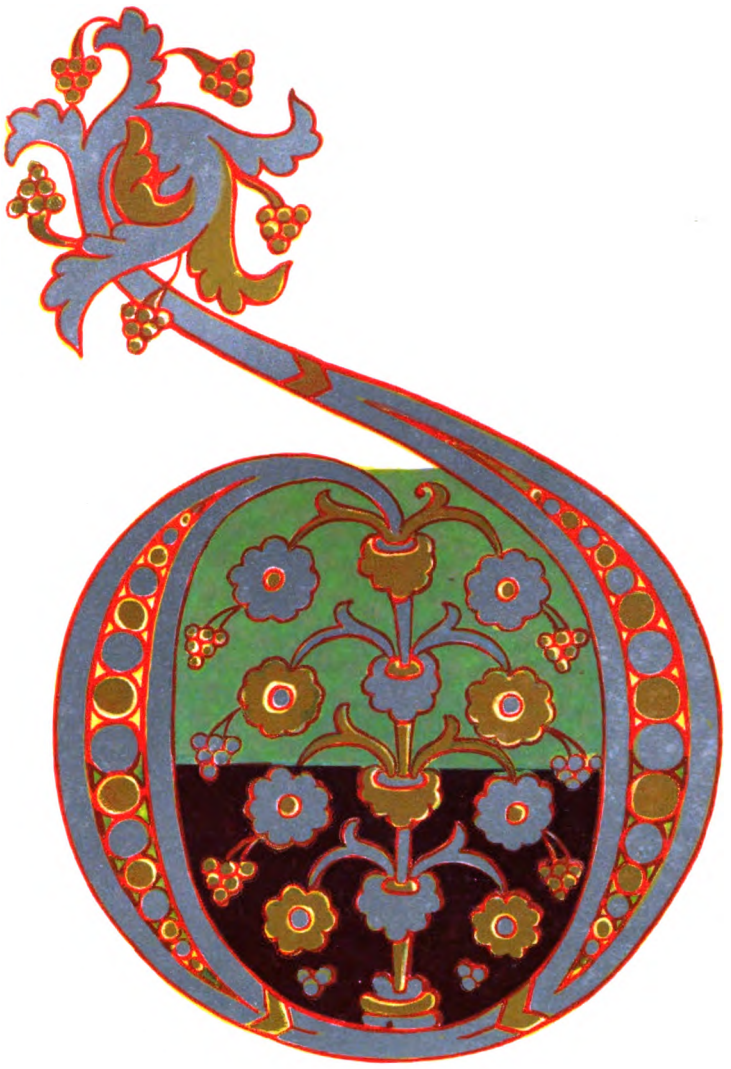
Im Folchart-Stil führt die Mannigfaltigkeit eine deutlich artikulierte Sprache; jeder Teil hat für sich Bedeutung und Selbständigkeit und hebt sich von dem nächsten durch klare Scheidung, ja durch Kontrastierung entschieden ab. Die Teile unter sich werden durch eine genaue Komposition zur Einheit abgewogen. In der Sintram-Gruppe dagegen ist die Mannigfaltigkeit quantitativ gewachsen, aber qualitativ gesunken; die Einheit herrscht hier über eine viel größere Mannigfaltigkeit, aber die einzelnen Teile haben an Selbständigkeit verloren. Für sich genommen geben die Teile keinerlei Bedeutung; sie haben ihr Leben erst von der Einheit, der sie sich unterworfen haben. Sie wiegen sich nicht zur Einheit ab, sie schmelzen zur Einheit zusammen.

Im ersten Falle wird, was das Auge als Einheit sieht, mit Hilfe geistiger Kraft in eine wohlgefügte Ordnung zerlegt; im zweiten Falle wird das, was dem Verstande sinnlos erscheint, mit Hilfe des Auges zu einer Einheit zusammengeschlossen; im ersten Falle wird dem Verstande, im zweiten dem Auge die größere Leistung und damit der größere Genuß zuerteilt.

Daraus erklärt sich denn auch, daß die erste Richtung der zweiten zeitlich vorausgeht, denn die Verfeinerung des Auges kann erst durch Übung erlangt werden, die Fähigkeit zu scheiden auch ohne Kunstübung geschult sein. Ich brauche wohl nicht erst hinzuzufügen, daß diese Ausführungen nicht nur für die Folchart- und für die Sintram-Gruppe zutreffen, sondern eine typische Art der Stilentwickelung bestimmen, der wir in der Kunstgeschichte immer wieder begegnen.



Digitized by Google



1.

2.

3.

4.

Tafel V. Folchart-Psalter: 1. Seite 322, 2. Seite 277, 3. Seite 230, 4. Seite 319.

Digitized by Google

Digitized by Google

# III. DIE ABSOLUTE CHRONOLOGIE DER ST. GALLER INITIALWERKE.

Mit Notwendigkeit hat sich unsere Untersuchung, die mit der Beschreibung des Folchart-Psalters begann, zu einer Geschichte der karolingischen Initialen-Schule St. Gallens erweitert. Auch die Frage der Datierung muß für die ganze Schule zugleich gestellt werden, um eine befriedigende Antwort für die Datierung des Folchart-Psalters zu erhalten. Diese Antwort ist für St. Gallen besonders schwierig, da sich an keines ihrer Erzeugnisse bestimmte Jahreszahlen knüpfen lassen. Wir sind allein auf die Lebenszeiten der Mönche angewiesen, deren Namen mit einzelnen Handschriften in Verbindung stehen, aber die dadurch sich ergebenden Spielräume sind oft beträchtlich. Sie zu verringern, muß uns die relative Chronologie der Handschriften helfen, die ja auch ihrerseits, um die Linie ihrer Entwickelung nicht falsch zu ziehen, einiger Datierungen, freilich nur in der Richtung des vorher und nachher, bedurfte.

Der erste Kodex unserer Schule, welcher karolingische Initialen trägt, Nr. 20 der Stiftsbibliothek, führt nach Beendigung des 150. Psalms (S. 327) in einer gegenüber dem ganzen Kodex fortgeschritteneren Schrift folgende Verse:

Psalterium hoc dn̄o semp̄ sancire curaui
Vuolfcoz sic supplex nomine qui uocitor
Obtestor modo p̄sentes oms q; futuros
Hoc minime hinc tollant. sed stabile hic maneat
Pro me funde preces lector deposce tonantem
Ut mihi det uitam sic tibi perpetuam.

Das Gedicht läßt nicht klar erkennen, ob dieser Wolfcoz der Verfertiger oder der Stifter der Handschrift ist. Da der Name Wolfcoz sich unter den St. Galler Mönchen findet, so neige ich dazu, in ihm den Verfertiger zu sehen, denn einen Mönch sich als Stifter zu denken, fällt schon schwerer und ist in St. Gallen nirgends zu belegen. In St. Galler Urkunden finden sich mindestens drei Mönche, die den Namen Wolfcoz tragen.[1]) Der erste tritt noch im letzten Viertel des VIII. Jahrhunderts auf; der zweite schreibt von 817 bis 822 Urkunden und nennt sich 830 als Zeuge;[2]) der dritte ist 840/41[3]) bis 867 als Urkundenschreiber bezeugt, in den Jahren 861, 863/64, 864, 868 und 874 Präpositus und in den Jahren 878 und 879 Dekan.[4]) Merton hat mit schwacher Begründung an den zweitgenannten Wolfcoz (817 bis 830) gedacht;[5]) ich setze vielmehr den dritten Wolfcoz (840/41 bis 879) mit unserer Handschrift in Verbindung und zwar aus folgenden Gründen. Der Kodex 367, in Schrift und Ausstattung von der gleichen Hand, die den Kodex 20 gefertigt hat, schließt sich stilistisch schon eng an die nachweisbar unter Abt Grimalt (841 bis 872) geschriebenen Handschriften Nr. 81, 82 und 83 der Stiftsbibliothek an.[6]) Dieser Grimalt ist ein gebürtiger Franke, und so liegt es nahe, den Eintritt St. Gallens in den fränkisch-

[1]) Vgl. das Urkundenbuch von St. Gallen, ed. H. Wartmann, Zürich 1863 ff., Bd. I, S. 221 Anmerkung.

[2]) Urkundenbuch I, Nr. 228, 236, 238, 242, 244, 245, 246, 249, 252, 269, 271, 273, 274, 333.

[3]) Und nicht erst von 845 an, wie Merton S. 11 annimmt.

[4]) Urkundenbuch II, Nr. 383, 395, 426, 445, 493, 494, 524. — 481, 498, 499, 562, 577, 581. — 605 und Anhang Nr. 9. — Die Urkunde 562, die von Wartmann 841—872 datiert ist, bestimmt Stettiner, Die illustrierten Prudentiushandschriften, S. 114, näher auf 863/64.

[5]) l. c., S. 11.

[6]) Ratperti Casus S. Galli, cap. 26 (Mon. Germ. Script., II, S. 70).



Digitized by Google

karolingischen Kunstkreis mit seinem Amtsbeginn (841) in Verbindung zu setzen. Da schließlich, wie ich sicher annehme, die Ausnahme-Initiale am Schluß des Kodex 367, in der sich neben erhöhter Farbigkeit bereits der Riemendorn findet, keine spätere Zutat ist, sondern vom Zeichner des ganzen Kodex noch selbst geschaffen wurde — sie trägt durchaus die Merkmale seiner künstlerischen Handschrift — so rückt der Kodex 367 damit gar an den fortgeschrittenen Stil der Wolfcoz-Gruppe heran. Alles das wäre unmöglich, wenn der terminus ad quem dieser Handschrift das Jahr 830 wäre.

Nehmen wir Kodex 20 kurz nach dem Amtsantritt Grimalts und den entwickelteren Kodex 367 einige Jahre später an, so rückt damit der terminus a quo der Bibelhandschriften, zu denen die eben erwähnten Grimalt-Kodices gehören, an das Ende der vierziger Jahre. Der terminus ad quem hängt von der Datierung des Folchart-Psalters ab.

Der Folchart-Psalter trägt S. 26—27 die schon erwähnte Inschrift:

Hunc præceptoris Hartmoti jussa secutus
Folchardus studuit rite patrare librum.[1])

Damit sind uns zwei Namen an die Hand gegeben. Hartmut ist natürlich der St. Galler Abt (872 bis 883), doch weist die Bezeichnung præceptor darauf hin, daß er die Abtswürde zu der Zeit, als er die Anfertigung befahl, nicht bekleidet hat. Dazu stimmt auch, daß unter den im Stiftskatalog Nr. 267 und dann bei Ratpert aufgezählten Handschriften, die Hartmut während seiner Amtszeit schreiben ließ,[2]) unser Psalter nicht erwähnt wird. In St. Gallen ist Hartmut seit 838 nachweisbar; seit 849 bekleidet er den Posten eines ständigen Dekans und Stellvertreters des Abtes Grimalt. Da man nicht annehmen kann, daß er ohne die nötige Würde ein solches Prachtwerk bestellen durfte, so ist damit in dem Jahre 849 ein vorläufiger terminus a quo gegeben.

Zu einer näheren Fixierung glaubte Chroust durch folgende Erwägung zu kommen. «Auf Seite 13 findet sich die Litanei (?), die auch den Namen des damals regierenden Papstes enthalten hat. Dessen Name ist freilich bis auf die Endsilbe «num» radiert, aber diese Endsilbe kommt von den damals regierenden Päpsten nur Hadrian II. zu (867 bis 872); allenfalls noch Marinus (882 bis 884); zur Zeit des Marinus war aber Folchart schon Dekan und betagt, was es weniger wahrscheinlich sein läßt, daß er sich damals noch der schwierigen Schreibarbeit unterzogen hätte.»[3]) Chroust ist hier ein Irrtum zugestoßen, der seine Erwägung wertlos macht. Richtig ist, daß auf S. 13 der Litanei in der Bitte um die Erhaltung des Papstes eine Rasur stattgefunden hat, aber nicht an einem Eigennamen, sondern an dem Worte Domnum der bekannten und in St. Gallen ganz üblichen Formel: Ut Domnum Apostolicum in sancta religione conservare digneris.[4]) Diese Bitte nämlich, berichtet J. Metzler († 1639) in seiner Stiftschronik Kodex 1408, S. 187, «schismaticum quendam hominem cum affligeret, impulit, ut vocem Domnum Apostolicum usque ad — num — eraderet.» Bei genauerem Zusehen ist noch ein Teil des ersten ᗰ des Wortes Domnum zu erkennen.

Es ist an sich durchaus nicht unwahrscheinlich, daß der Ausdruck præceptor auf Hartmuts Tätigkeit nach seiner Amtszeit hinzielt. Als Hartmut 883 freiwillig resignierte, hat er sich gerade von seiner Lehrtätigkeit nicht ganz zurückgezogen; wenigstens vermeldet Ratpert: «non destituit a magisterio ibidem degentium»,[5]) während freilich gleichzeitig der Mönch von St. Gallen (Notker Balbulus) von Hartmut als «Inclusus» spricht.[6]) Jedenfalls tritt er noch 895 mit dem Titel Presbyter als Zeuge auf (Urkundenbuch II, Nr. 697).

Zu einer ähnlichen Begrenzung nach unten und oben führt die Untersuchung über den Verfertiger des Buches. In den Chroniken Ratperts und Ekkeharts wird Folchart nicht genannt; vielleicht erzählte

---

[1]) «Des Lehrers Hartmots Sinn getreulich auszuführen,
Hat Folchart sich bemüht, dies Buch recht schön zu zieren.»
übersetzt Gerbert, Reisen durch Alemannien, Welschland und Frankreich . . . Ulm, Frankfurt und Leipzig, 1767, S. 84.

[2]) Mon. Germ. Script., II, S. 72.

[3]) Mon. Pal., 1. Serie, Lieferung XIV, Text zu Tafel IX.

[4]) Vgl. die Litanei im Kodex 27, S. 705, und im Kodex 17, S. 340.

[5]) Mon. Germ. Script., II, S. 74.

[6]) Gesta Caroli, Mon. Germ. Script., II, S. 754.



Digitized by Google

uns Hartmut von ihm, dessen Werk verloren ist. Nur in Urkunden begegnet uns der Name Folchart des öfteren. Chroust hat durch Schriftvergleich festgestellt, daß der Schreiber des Psalters mit dem Urkundenschreiber Folchart identisch ist; damit stehen wir auf sicherem Boden, mit Hilfe der Urkunden eine wenn auch noch so karge Biographie des Künstlers zu schreiben. Bei den vielen St. Galler Mönchen ähnlichen Namens (Folhart, Folhhart, Folchrad usw.) habe ich, um keine Verwechslung mit anderen zu begehen, nur die Schreibweisen Folchart und Folchard (Folchardus) anerkannt. Aber auch dann noch lassen sich mit Gewißheit zwei Träger des gleichen Namens feststellen; in einer Urkunde vom Jahre 892 (Urkundenbuch II, Nr. 686) zeichnen sich beide als Zeugen ein. Ich habe daher eine weitere Einschränkung vorgenommen, indem ich nur solche Urkunden benützte, welche die mönchische Ämterlaufbahn, die bereits den Urkundenschreiber Folchart bis zum præpositus führt, logisch fortsetzen.

Als Schreiber von Urkunden nennt sich Folchart von 855 bis 865 (Urkundenbuch II, Nr. 442, 463, 472, 480, 513, 514), im Jahre 858 mit dem Titel subdiaconus, vom Jahre 860 an mit dem Titel diaconus. Vom Jahre 869 bis 878 begegnet er uns als præpositus, sei es, daß er nun von anderen Mönchen Urkunden für sich schreiben ließ (Urkundenbuch II, Nr. 544, 546, 576 Anmerkung, 582, 592, 593, 597, 606), sei es, daß er als Zeuge fungierte (Nr. 547, 556, 583, 605). In den Jahren 882, 883, 884, 890, 894, 895 und 898 unterschreibt sich Folchart in der Zeugenliste als Dekan [1]) (Urkundenbuch II, Nr. 622, 625, 630, 634, 679, 686, 738,[2]) 693, 697, 715). Folcharts Vorgänger im Dekanat ist jener Wolfcoz, den ich als den Künstler der Kodex 20 und 367 der Stiftsbibliothek in Anspruch genommen habe. Demnach war Folchart in den Jahren 855 bis 898 tätig. Verbinden wir diese Zahl mit dem Spielraum, den uns die Daten für Hartmut eröffneten (849 bis 895), so ergibt sich daraus für die Datierung des Folchart-Psalters die Zeit von 855 bis 895, wobei wir freilich die Jahre 872 bis 883 als die der Abtsregierung Hartmuts ausschalten können.

Eine Verringerung dieses Spielraums kann nur das Zurückgehen auf die relative Chronologie der Handschrift ermöglichen. Sie ließ uns den Psalter eng an die letzten Träger der Wolfcoz-Gruppe anschließen, deren Stiltendenzen er zur Reife und Vollendung bringt. Darnach ist er mit ziemlicher Sicherheit vor der Abtswahl Hartmuts entstanden. Hierbei kann ich eine Vermutung nicht unterdrücken, auf die mich die Prüfung der Litanei brachte. In ihr findet sich bereits der hl. Othmar, der, wie schon erwähnt, in den früheren Psalterien, selbst im Kodex 27 der Wolfcoz-Gruppe, noch nicht vorkommt. Diese Erwähnung hat ihr Pendant in den Schriften Isos über den hl. Othmar (864 und 867) und vor allem in der 864 begonnenen, 867 geweihten Othmarkirche, mit der die Verehrung des Heiligen ihren Höhepunkt erreicht. Sodann wissen wir durch Ratpert, daß sich Hartmut dieser Kirche besonders annahm.[3]) Sollte er den prachtvollen Psalter gleichfalls für die Kirche bestimmt haben? Damit würde der Psalter in die sechziger Jahre fallen; festzuhalten ist, daß er zwischen den Jahren 855 und 872 entstanden ist.

Ein weiteres Werk Folcharts ist uns nicht erhalten. Nur dem Namen nach hat uns der St. Galler Bibliothekar Pius Kolb in seinem handschriftlichen Kataloge vom Jahre 1755 (Stiftsbibliothek, Kodex 1281 und 1282), Band II, S. 32f. und S. 35, eine Handschrift (S. n. 69) überliefert, die Folchart gefertigt haben soll.[4]) Doch ist bei der mangelnden Stilkritik der Zeit eine solche Zuschreibung mit Vorsicht aufzunehmen. Auch das Psalterium Aureum wurde ja im XVIII. Jahrhundert Folchart zugeschrieben.[5]) Gerbert lieh sich den Band nach St. Blasien; dort ging er bei dem Klosterbrande von 1768 zu Grunde. Für die Handschriften der Folchart-Gruppe gilt die gleiche Datierung wie für den Folchart-Psalter; ihre Spätwerke fallen wohl schon in die Abtszeit Hartmuts. •

---

[1]) 882 brauchte also Folchart durchaus noch nicht «betagt» zu sein, wie Chroust meint.

[2]) Die Urkunde Nr. 738, die Wartmann in das Jahr 904 setzte, mit dem Zusatz, «daß das ganz unveränderte Datum auch auf den 20. September 892 führt, der in das fünfte Jahr König Arnulfs fällt, und daß in dem Text der Urkunde durchaus kein Hindernis liegt, an die Regierungsjahre dieses Königs statt an diejenigen Ludwigs zu denken,» wird von M. von Knonau in das Jahr 892 verlegt. (St. Galler Mitteilungen, Heft 13, S. 75.)

[3]) «Quæ basilica etiam post tempora Grimaldi ab Hartmoto abbate ita, ut hodie videtur, aucta est atque constructa, tumba videlicet et altari plenius decoratis» (Mon. Germ. Script., II, S. 71).

[4]) Die genauere Beschreibung des Inhalts bei Weidmann, Geschichte der Bibliothek von St. Gallen, 1841, S. 131.

[5]) Es trägt S. 1 den Vermerk: «a Folchardo monacho scriptus».



Digitized by Google

Die Datierung des Folchart-Psalters vor 872 gibt uns einen Anhalt zur Datierung des Kodex 562 der Stiftsbibliothek, den ich als erste Handschrift der Sintram-Gruppe notiert habe, weil er sich in vielen Initialen an den Stil der Folchart-Gruppe und des Psalterium Aureum anlehnt. Unter den von Hartmut während seiner Abtszeit besorgten Handschriften vermerken der Stiftskatalog Kodex 267, und Ratpert auch eine «Vitam sanctorum Galli et Otmari in volum. I», und schon Scherrer, der Verfasser des Stiftskatalogs, hat im Kodex 562 diese Vita vermutet. Damit fiele ihre Entstehungszeit zwischen 872 bis 883, und dieser Datierung steht nichts im Wege.

Zu einer etwas genaueren Bestimmung gelangt man, wenn man den Forschungen Stettiners über die beiden ältesten Stiftskataloge zustimmt.[1]) Ihre Resultate seien hier kurz wiederholt. Während man früher annahm, daß der zweite Stiftskatalog (Kodex 267), der in seinem ersten Teile eine Abschrift des ersten Katalogs (Kodex 728) ist, in seinem zweiten Teile als neu hinzukommende die unter Grimalt und Hartmut geschaffenen Werke aufnimmt,[2]) hat Stettiner herausgefunden, daß diese scheinbaren Neuerwerbungen bereits im ersten Kataloge zum größten Teil enthalten sind. Der zweite Katalog gibt also in seinem zweiten Teile nicht viel mehr als einen Auszug aus seinem ersten Teile, nur daß er jetzt die Bücher nach Äbten ordnet. Damit ist natürlich die Beendigung des ersten Katalogs hinaufzurücken. Nun ist der erste Katalog von einer älteren und einer jüngeren Hand geschrieben worden; die Randbemerkungen fallen einer dritten Hand zu. Die Eintragungen erster Hand läßt Stettiner aus triftigen Gründen vor Ende der sechziger Jahre, die Eintragungen zweiter Hand vor Ende der siebziger Jahre entstanden sein. Diese Datierung hat nun für uns insofern Wichtigkeit, als sich in der Tat bereits im ersten Stiftskatalog (Kodex 728), S. 15, Zeile 4 von oben, eine «vita sancti Galli et Otmari» findet. Wie alle Bücher, die sich gleichzeitig im zweiten Katalog als von Hartmut befohlene vorfinden, ist diese Eintragung von der jüngeren Hand. Sie trägt noch den Vermerk «nobiliter scripta», der auf unsere geschmückte Handschrift vorzüglich passen würde. Damit rückt der terminus ad quem für den Kodex 562, immer vorausgesetzt, daß er der in den beiden Katalogen und bei Ratpert genannte ist, vor das Ende der siebziger Jahre. Sein terminus a quo ist für alle Fälle das Jahr 867, da er bereits die Schriften Isos über den hl. Othmar (864 und 867) enthält.

Merton ist zu einer anderen Datierung des Kodex 562 gelangt. «Auf die Entstehungszeit der Handschrift wirft ein Licht, daß die Mönche von St. Gallen, laut gleichzeitigem Eintrag auf der Incipitseite, den Kodex im Jahre 1653 vom Bischof von Konstanz zurückkauften (precio redemptus est). Die Annahme liegt nahe, daß er durch Salomo III. (890 bis 920), der Abt von St. Gallen und Bischof von Konstanz zugleich war, dorthin gekommen war. Die Handschrift wird wohl für ihn angefertigt sein» (S. 73). Der Annahme, daß Salomo die Handschrift nach Konstanz brachte, steht die Tradition gegenüber, die J. von Arx seinerzeit in den Kodex eintrug: Constantiæ quo Abbatem Casparum multos ex Bibliotheca S. Galli libros abstraxisse acta produnt, hæsisse creditur, usque diem abs Abbate Pio, illo multorum manuscriptorum reemptore redimeretur. Der genannte Abt Kaspar regierte 1442 bis 1457.[3])

Das Evangelium Longum ist laut Ekkehart auf Befehl des Abtes Salomo (890 bis 920) von Sintram geschrieben worden.[4]) Daran ist, nachdem der Schriftvergleich die Identität seiner Schrift mit einer von Sintram geschriebenen Urkunde ergeben hat, nicht zu zweifeln.[5]) Diese Urkunde hat Sintram 885 mit dem Titel «subdiaconus» geschrieben. 895 tritt Sintram als Diakon auf (Urkundenbuch II, Nr. 646 und 697). Auch die etwas novellistisch klingende Angabe Ekkeharts, daß Salomo als Abt eigenhändig zwei Initialen, ein L und ein C, gemalt hat[6]) — es kann sich nur um die Initialen auf S. 7 und S. 11 handeln — glaube ich aufrecht halten zu dürfen. Merton hat diese Angabe bezweifelt (S. 69), weil sich im Evangelium Longum einige Initialen ähnlichen Stils vorfinden. Das ist richtig (vgl. z. B. das V von S. 131), jedoch

[1]) Die illustrierten Prudentiushandschriften, S. 111 ff.

[2]) Die Kataloge sind mehrfach gedruckt worden, u. a. von Becker: Catalogi antiqui, Nr. 22 und 23. Lohnend wäre eine gründliche Arbeit über sämtliche St. Galler Stiftskataloge.

[3]) Vgl. auch Weidmann, l. c., S. 51.

[4]) Mon. Germ. Script., II, S. 89.

[5]) Chroust, l. c., Lieferung XVI, Tafel II.

[6]) Mon. Germ., l. c., S. 92.



Digitized by Google

haben die beiden Initialen etwas Gemeinsames, das sie von allen übrigen unterscheidet: der Grund zwischen den Riemen der Buchstabenzüge ist dunkelbraun gefärbt, und der mennigrote Linienkontur dieser Riemen ist von besonderer Stärke (vgl. Abb. 15b). Die weitere Angabe Ekkeharts, daß für den Einband bereits vorhandene Elfenbeinstücke verwendet wurden, ist durchaus glaubwürdig, denn nur so erklärt sich das ungewöhnliche Format (Höhe 0,40, Breite 0,235), dem das Evangelium das Beiwort «Longum» verdankt. Sehr wahrscheinlich auch, daß Tutilo diese Tafeln — wohl nicht nur eine, wie Ekkehart angibt,[1]) sondern alle beide — geschnitzt hat, denn ein so vorzügliches Werk knüpft man mit Recht an den einzig bekannten, weil gewiß bedeutendsten Schnitzer der St. Galler Elfenbeinschule an. Dieser Tutilo wird urkundlich in St. Gallen 895 bis 912 erwähnt.[2]) Schließlich ist auf dem vergoldeten Silberbleche des hinteren Buchdeckels eingeritzt: «Ad istam paraturam Amata dedit duodecim denarios.» Diese Amata — der Name findet sich auch auf S. 199 der Handschrift — ist sicherlich mit der Gutsbesitzerin Amata identisch, die im Jahre 903 dem Kloster von ihren Besitzungen in Linkenweil eine Stiftung macht (Urkundenbuch II, Nr. 729). Hält man alle diese an die Namen Salomo, Sintram, Tutilo und Amata sich knüpfenden Daten nebeneinander, so gelangt man circa an die Wende vom IX. zum X. Jahrhundert. Will man auch hier an eine Kirche denken, für welche dieses Prachtwerk bestimmt war, so käme die 898 von Salomo errichtete Magnuskirche dafür in Betracht. Auch aus stilistischen Gründen, aus einer Verwandtschaft mit Kodex 562, ist das Evangelium noch ins IX. Jahrhundert zu setzen; selbst dann bleibt zwischen Kodex 562 und Evangelium Longum noch ein Zwischenraum von circa 20 Jahren. Vielleicht hat die Schule während der Regierungszeit des wenig bedeutenden Abtes Bernhart (883 bis 890) stagniert.

Eine Stagnation der gesamten Kunsttätigkeit könnte auch die Schuld daran tragen, daß zwischen Beginn und Vollendung des Psalterium Aureum ein längerer Zeitraum liegt. Denn nach seiner Verwandtschaft mit dem Folchart-Psalter und vor allem dem Kodex 562 ist sein Beginn noch in die Amtszeit Hartmuts zu legen; wenn es in dem Verzeichnis der von ihm bestellten Werke fehlt, so liegt das wohl nur daran, daß zur Zeit der Abfassung dieses Verzeichnisses der Psalter noch nicht beendet war. Er wurde wahrscheinlich unter Abt Salomo fertig gestellt, nicht vor dem Anfang des X. Jahrhunderts, da seine jüngsten Initialen einen entwickelteren Stil aufweisen als die des Evangelium Longum.

Die Handschriften in Wolfenbüttel, München, Einsiedeln und Mühlhausen wären dann ins X. Jahrhundert erste Hälfte, zu datieren, der Kodex 342 wohl schon ins X. Jahrhundert zweites bis drittes Viertel. Für diese Zeit sind uns durch Ekkehart auch einige Miniaturisten überliefert. Ein Chunibert wird von ihm bezeichnet als «scriptor directissimus, doctor summe planus, pictor ita decorus, ut in laquearis (Getäfel) exterioris sancti Galli ecclesiæ circulo videre est».[3]) Dieser Chunibert erscheint in einer Urkunde vom Jahre 933 als Schreiber mit dem Titel subdiaconus und 962/63 als Dekan (Urkundenbuch III, Nr. 792 und 808). 976 findet sich Chunibert (derselbe ?) als portarius (Nr. 815). — Notker der Arzt (Pfefferkorn † 975) wird von Ekkehart auch als Maler und Miniaturist genannt. Nach dem Brande der Galluskirche (837) malte er Türflügel und Getäfel der restaurierten Kirche.[4]) Bereits in die zweite Hälfte des X. Jahrhunderts fällt die Wirksamkeit Ekkeharts II. († 990 als Mainzer Propst), des Lehrers der Herzogin Hadwig von Schwaben. Er war Schönschreiber und Miniaturist und vor allem in der Kunst der Initiale bewandert.[5])

---

[1]) l. c., S. 89.

[2]) Das letzte Mal Urkundenbuch II, Nr. 771. Darum braucht er noch nicht 912 gestorben zu sein, wie Merton S. 71 annimmt.

[3]) Mon. Germ. Script., II, S. 138.

[4]) l. c., S. 136: picturas quidem post arsuram plures Gallo fecerat, ut videre est in januis et laqueari ecclesiæ et libris quibusdam.

[5]) l. c., S. 122, vgl. Meyer von Knonau in der Allgemeinen Deutschen Biographie.



Digitized by Google

# IV. DIE BEZIEHUNGEN DER ST. GALLER INITIALEN-SCHULE ZU DEN ANDEREN KAROLINGISCHEN SCHULEN.

Die Frage nach den Beziehungen St. Gallens zu den anderen Initialen-Schulen stelle ich zunächst in folgender Form: Ist die Entwickelung, deren Verlauf von der Wolfcoz-Gruppe bis zur Sintram-Gruppe wir gefolgt sind, nur in St. Gallen zu finden, oder ist sie die allgemein karolingische? Zur Beantwortung dieser Frage skizziere ich rasch den Gesamtverlauf der karolingischen Initialenkunst. Ich halte mich hierbei nur an die tonangebenden Schulen und wähle mir als Beispiele abwechselnd diejenigen aus, welche das jeweilig Neue am deutlichsten formulieren. Die Frühzeit belege ich mit der Ada-Gruppe und der Schule von Reims, die mittlere Zeit mit den Schulen von Metz und Tours, die Spätzeit mit der Schule von Corbie.

Vergleicht man Frühwerke der Ada-Gruppe, etwa das Godescalc-Evangelistar, den Wiener Dagulf-Psalter und die Ada-Handschrift, mit einem Frühwerk der Reimser Schule, dem Evangeliar der Wiener Schatzkammer, so ergeben sich als auffallendste gemeinsame Kennzeichen ihres Initialenschmucks eine ganz abstrakte Formensprache des Riemenwerks, wie sie uns auch die ersten karolingischen Werke St. Gallens offenbart haben. Nur tritt es in den fränkischen Schulen feiner auf, im Geflechte zierlicher und im Verhältnis zur Größe des Buchstabenganzen kleiner, als in St. Gallen. Hier wie dort ist die Färbung der Riemen golden und silbern, jedoch finden sich in den fränkischen Werken bereits die prächtigen Folien der ganzen Blattseite (purpur oder blau) vor, die in St. Gallen erst seit dem Folchart-Psalter begegnen, und auch die Initiale selbst bereichert den Akkord von goldenen, silbernen und mennigroten Tönen um einige weitere Farben (blau, grün, lila), wenn sie auch, wie in St. Gallen, noch weit entfernt bleibt von der farbigen Fülle der späteren Prachtwerke.

Gemeinsam mit St. Gallen, doch in stärkerer Ausprägung, ist in diesen Werken sodann die vertikal tendierende Bildung des Initialkörpers. Hier werden besonders die I-Formen schmal und steil in die Höhe geführt, aber auch alle übrigen Initialen zeigen einen bedeutenden Hochtrieb.[1]) Durch die Bildung von Doppelinitialen, deren Buchstaben dicht aneinanderlehnen oder miteinander verwachsen — es tritt das vornehmlich in der Verbindung IN der Anfänge In illo tempore, In principio, Initium auf — wird zu dem Eindruck der Höhe der der Enge gefügt. In der Ada-Gruppe wird diese Enge noch dadurch gesteigert, daß bisweilen ein schmales und hohes Rahmenwerk, welches die beiden Schriftkolumnen bordiert, die Initiale in den Raum einer Kolumne sperrt und dort gleichsam einpresst.

Verfolgt man die Weiterentwickelung an späteren Werken der gleichen Schule, von der Ada-Gruppe etwa im Evangeliar von Soissons oder dem Londoner Evangeliar (Harley 2788), von der Reimser-Gruppe am Ebon-Evangeliar oder am Evangeliar von Blois (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 265), so sieht man den Stil in der gleichen Richtung fortschreiten, wie in St. Gallen: in der Richtung nach einer ruhigeren, ebenmäßigeren und bedeutenderen Gestaltung der Initiale. Man vergleiche daraufhin die Liber-Generationis-Seite der Ada-Handschrift (Ada-Publikation, Tafel XI) mit der gleichen des Evangeliars

[1]) Vgl. die Abb. des Godescalc-Evangelistars bei Bastard, pl. 81—87, der Ada-Handschrift in der Publikation von Lamprecht u. a., des Dagulf-Psalters bei Chroust, l. c., 1. Serie, Lieferung XI, Tafel IV, und in den Monumenta Palæographica Vindobonensia, Leipzig, 1910, Tafel XVII bis XXVI, des Reimser Evangeliars bei v. Arneth in der Denkschrift der k. k. Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, XIII (Wien, 1864), Tafel I bis III.



Digitized by Google

von Soissons (Bastard, pl. 100) oder des Londoner Evangeliars (Ada-Publikation, Tafel XXVIII).[1]) In den späteren Werken haben sich die Initialen von dem engen Raum der schmalen Schriftsäule und den hemmenden Leisten befreit und sind aus der linken oberen Ecke größer und schwerer gegen die Mitte des Blattes gerückt. Nur noch die ganze Seite umgibt nun die Bordüre, und auch sie ist an Breite gewachsen. Durch Medaillons, welche die Buchstabenzüge an entscheidenden Stellen unterbrechen, sucht man dem vorher flüssig und ungehemmt dahinströmenden Riemen eine ruhige und kräftige Gliederung zu verleihen.

Ähnliche Weiterbildungen haben sich in den späteren Reimser Werken vollzogen. Man halte zum Vergleiche die I- und Q-Formen des Wiener Evangeliars an die gleichen des Ebon-Evangeliars.[2]) Die steilen I sind kürzer und breiter, die Riemen kräftiger geworden, und die aneinandergelehnten I und N stehen nun deutlich geschieden nebeneinander. Die Q-Form hat sich zu voller Rundung entwickelt, und das Ornament der Buchstabenöffnung, im Wiener Evangeliar vertikal gerichtet und gleichsam einen verzierten Durchmesser darstellend, legt sich im Ebon-Evangeliar nach der Breite auseinander.

Mit der Neigung zu breiteren, ich möchte sagen irdischeren Bildungen, wird auch die ernste Palette der Frühzeit irdischer, das heißt bunter und blühender. Die Reimser Schule zeigt hier die erhöhte Farbenfreude der Zeit am deutlichsten an. So liegt in dem oben erwähnten Q das goldene Riemenwerk der Buchstabenöffnung auf einer violetten Folie, die durch grüne Stellen noch belebt wird.[3])

Zu stärkster Ausprägung kommen alle diese Tendenzen in den Handschriften der Schulen von Tours und Metz, als deren hervorragendste Beispiele das Lothar-Evangeliar, die Vivians-Bibel und das Drogo-Sakramentar gelten.[4]) Die Ausdehnung der Initiale nach der Breite erreicht nun, besonders in Tours, ihr gerade noch zulässiges Maß, um nicht plump zu erscheinen. Man vergleiche das Q des Wiener Schatzkammer-Evangeliars mit einem Q des Lothar-Evangeliars,[5]) oder das D des Dagulf-Psalters mit dem großen D des Drogo-Sakramentars,[6]) um die ganze Strecke des durchlaufenen Weges zu überschauen. Bei dem Q des Lothar-Evangeliars fließt die Cauda nicht wie früher unter der Rundung asymmetrisch dahin, sondern sie legt sich an beiden Seiten des Kreises in streng symmetrischer Bildung wie zwei stützende Beine an. In dieser strengen Symmetrie erinnert sie an die Cauda des Folchart-Q (Tafel I).

Die Kapitale als Initialform, in den vorher genannten Werken von der Unziale unterbrochen, wenn auch weit seltener als in den St. Galler Frühwerken, hat in diesen Handschriften die Alleinherrschaft angetreten.

Aber das eigentlich Neue dieser Schulen liegt in ihrer reichen Verwendung vegetabilischer Motive. Die Vorstufen lassen sich in der Schule von Tours betrachten. Wie in den St. Galler Bibelhandschriften begegnen wir in den älteren Werken der Gruppe, etwa der Züricher Alkuin-Bibel[7]) und noch in der Roriko-Bibel (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 3)[8]), einer getrennten Verarbeitung von Blatt- und Riemenwerk. In dem F der Roriko-Bibel z. B. setzen sich an die Buchstabenbalken kleine wässerig-grüne, -blaue oder -lila Blättchen an (Abb. 21). Man vergleiche damit ein F der Vivians-Bibel (Bastard, pl. 156). Hier sind die kleinlichen Blattmotive verschwunden, das Vegetabilische tritt in der Form einer kräftigen Blattranke auf. Von einer Vereinigung des Riemenwerks mit dem Blattwerk, wie sie sich in St. Gallen

---

[1]) Farbig bei Humphreys: The illuminated Books of the Middle Ages, London, 1847 ff., Tafel III.

[2]) v. Arneth, l. c., Tafel I bis III. — Bastard, pl. 122. Die Initialen des Wiener Evangeliars bilden zweifelsohne die Vorstufe zu denen des Ebon-Evangeliars.

[3]) Vgl. auch das N des Evangeliars von Blois. Bastard, pl. 129.

[4]) Zahlreiche Initialen des Drogo-Sakramentars erschienen kürzlich in The New Paleographical Society, 1910, pl. 185 f.

[5]) v. Arneth, l. c., Tafel II und Bastard, pl. 143.

[6]) Das Dagulf-D in den Monumenta Palæographica Vindobonensia, T. XXIII. Das Drogo-D, außer bei Bastard, pl. 112, in The New Paleographical Society, l. c., pl. 186, sodann bei Leitschuh: Geschichte der karolingischen Malerei, S. 175, und bei Venturi: Storia, II, Fig. 218.

[7]) Abb. aus der Züricher Bibel in der zweiten (vermehrten) Auflage von Steffens: Lateinische Palleographie, Freiburg (Schweiz), 1909; ein B in der Ada-Publikation, S. 72.

[8]) Zur Datierung der Roriko-Bibel (zirka 825) vgl. Delisle, Le Cabinet des Manuscrits, III, 250 und pl. 25. Canonesbögen bei Bastard, pl. 202.



Digitized by Google

vollzog, kann man hier wie auch in der Metzer Schule nicht sprechen, da das Blattwerk, in der Form der klassischen Ranke, den Riemencharakter beinahe vernichtet hat.

Wenn die mächtige Schule von Tours in ihren Spätwerken unter den Einfluß der Schule von Corbie geriet, so zeigt sie uns damit an, wo die neu auftauchenden Stiltendenzen zu suchen sind. In der Tat verkörpert sich der spätkarolingische Stil am reinsten in der Schule von Corbie, die nun mit ihren Prachtwerken auf den Plan tritt. In frühen Erzeugnissen steht sie noch auf den Schultern der oben genannten Schulen; erst seit dem Psalter Karls des Kahlen erreicht sie ihre besondere Ausbildung. Man vergleiche das Vere-Dignum des Sakramentars des Hrodradus vom Jahre 853 (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 12,050) mit dem des Sakramentarfragments aus Metz (ebenda 1141) [1]). In dem älteren Werke bilden das U und das D eine übersichtliche Ligatur, und die ganze Ornamentik ist klar und einfach disponiert; in dem jüngeren ist ein kleines D in ein größeres V so hineingestellt worden, daß es von dem die Öffnung des V füllenden Rankenwerk ganz übersponnen wird und für das Auge nur schwer aus dieser Umklammerung zu lösen ist. So entfernt auch ein solches Werk in seinem äußeren Habitus von einem Buchstaben der St. Galler Sintram-Gruppe ist, in seinem Kunstwollen gleicht es ihm durchaus. Auch hier wird die klar verstandesmäßige Zerlegung des Bildganzen verhindert von einer wimmelnden Mannigfaltigkeit, die nur dem Auge zu einer Ordnung zusammenschmilzt. In der Bibel von St. Paolo fuori bei Rom verklammern sich häufig drei Initialen ineinander, sodaß der Leser dieses Vexierbild nur mit Mühe erraten kann. [2])

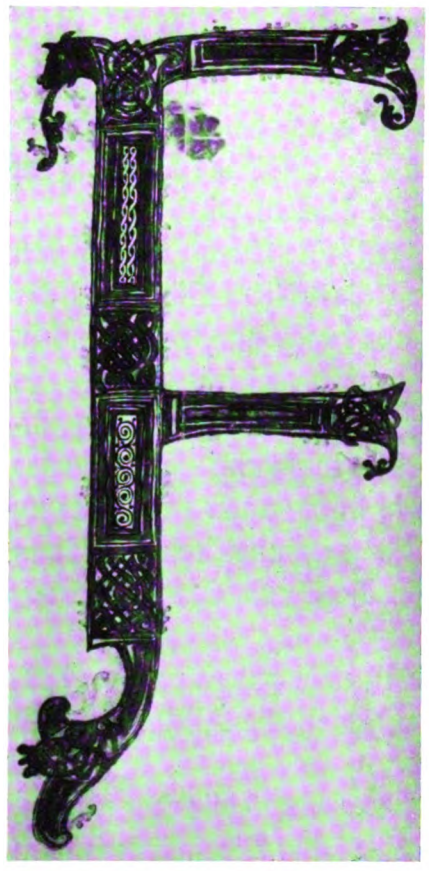


Abb. 21. Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 3: Roriko-Bibel, Bl. 1b.

Auch in Corbie werden die Teile, die sich in früheren Schulen deutlich voneinander abhoben, einander angenähert oder überhaupt nicht mehr geschieden. Die goldenen Konturriemen werden oft nur an ihrer Außenseite rot konturiert; nach innen zu sind sie nur durch das Ornament in der Mitte der Buchstabenzüge voneinander getrennt und schmelzen in der Farbe mit der goldenen Folie dieses Ornaments zusammen. In dem Evangeliar, fälschlich Karls des Kahlen genannt (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 323), wächst eine Q-Initiale mit der sie umschließenden Blattbordüre an ihren Berührungspunkten zusammen, und das Ornament zwischen den Riemen der Buchstabenzüge ist von dem der Buchstabenöffnung nicht zu trennen. Verließ man in St. Gallen die Polychromie wegen ihrer gliedernden Qualitäten, so blieb man ihr in Corbie treu, weil man es hier verstand, sie dem Stilwillen unterzuordnen. Die farbigen Folien werden hier mit einer Fülle bunter Flecke belebt, die dem Nahblick sinnlos erscheinen und erst in einiger Entfernung ein ruhiges, malerisches Gesamtbild ergeben. Auch hier hat die Kapitale von ihrer Herrschaft wieder eingebüßt, besonders zu gunsten der insularen ȝ-Form und der unzialen q-Form.

Damit glaube ich erwiesen zu haben, daß die Initial-Entwickelung St. Gallens mit der allgemein karolingischen Kunstentwickelung im großen Ganzen übereinstimmt, und es bleibt mir noch übrig, das zeitliche Auftreten beider zu vergleichen. Zunächst haben die fortgeschrittenen fränkischen Zentren einen bedeutenden Vorsprung, denn sie entreißen sich dem merowingischen Stil bereits im letzten Viertel des VIII. Jahrhunderts, während das alemannische Provinzkloster nicht vor dem zweiten Viertel des IX. Jahrhunderts in den Kreis karolingischer Kunstübung eintritt. Bei der überaus regen Tätigkeit, die sich nun in St. Gallen unter Grimalt und Hartmut entfaltet, verringert sich die Distanz bald erheblich. Schon der Folchart-Psalter, der in Stilparallele zu den Prachtwerken der Schulen von Tours und Metz tritt — sie fallen etwa in die Mitte des IX. Jahrhunderts —, ist nur noch ein bis zwei Jahrzehnte von ihnen getrennt. Etwa den gleichen Abstand wahren die ersten Werke der Sintram-Gruppe (IX. Jahrhundert,

[1]) Bastard, pl. 189 und 197.

[2]) Abb. dieser Bibel bei Westwood: The Bible of the Monastery of St. Paul, Oxford and London, 1876.



Digitized by Google

4. Viertel) von den ersten vollgültigen Proben des Corbiestils (Psalter Karls des Kahlen vor 869, Kodex Aureus v. Emmeran 870).

Ist aber — in dieser Form stelle ich nun die Frage nach den Beziehungen St. Gallens zu den übrigen karolingischen Schulen — über diese Stilgefolgschaft hinaus St. Gallen in Abhängigkeit von den karolingischen Zentren getreten? Diese Frage, die einzige, die man bisher nach dieser Richtung aufgeworfen, ist gewöhnlich ohne weiteres bejaht worden,[1]) und nur der jüngste Bearbeiter St. Gallens, Ad. Merton, hat sie ebenso entschieden verneint und die verwandtschaftlichen Beziehungen zu westfränkischen Schulen (mit Ausnahme einiger Initialen des Goldenen Psalters) auf die «allgemeinsten Ähnlichkeiten stilisierter Pflanzenornamentik und die Bevorzugung von Gold und Silber zur Bemalung» beschränkt (l. c., S. 77). Eine sichere Entscheidung zu fällen, beantworte ich die Frage zunächst für jede Etappe der St. Galler Schule besonders.

Die frühesten karolingischen Werke St. Gallens bewahren gegenüber denen der fränkischen Zentren durchaus ihre Sonderart. Auch die irischen Einflüsse, die in der merowingischen Initialenkunst St. Gallens eine so bedeutende Rolle spielen, beschränken sich nun auf ein sporadisches Vorkommen des Fischblasenrads, der doppelten Spirale und des Hakenwerks (Fret-work). Damit ist freilich noch nicht die volle Selbständigkeit für jene Zeit erwiesen, denn es bleibt die Möglichkeit, daß eine fortgeschrittenere Provinzialschule das fränkische Kunstgut St. Gallen bereits in veränderter Fassung übermittelt hat. Man wird hierbei vor allem an die benachbarte Reichenau denken, deren Bibliothek der St. Galler weit überlegen war,[2]) deren Großmaler der Abt Grimalt, selbst einst ein Schüler der Reichenau, zur Ausschmückung seiner Prälatur berief. Über Vermutungen kommt man jedoch nicht hinaus, weil das früheste als Reichenauisch verbürgte Initialwerk, das Sakramentar von Donaueschingen (Fürstliche Bibliothek, Nr. 191), späteren Datums ist als die ersten Träger der Wolfcoz-Gruppe.[3]) So ist auch der Gedanke nicht abzuweisen, St. Gallen und die Reichenau seien im IX. Jahrhundert gemeinsame Wege gegangen[4]) oder St. Gallen sei der gebende, die Reichenau der nehmende Teil gewesen.[5])

Mit dem Aufstieg der St. Galler Schule zur Höhe ihrer Prachtwerke ist der direkte Anschluß an die fränkischen Kunstzentren, besonders an Reims, Tours und Metz gewonnen. Von Reims entlehnt man die zweifarbige Kolorierung der Buchstabenöffnung,[6]) von Tours die ganze und halbe Palmette als Riemenabschluß und die größeren Blattansätze des Riemenwerks,[7]) von Tours oder Metz die Riemendornen und die Gabelungsringe, diese in der im Goldenen Psalter (Rahn, Tafel I und Tafel IV, zweite Reihe rechts das B) und im Kodex 562 verwandten drei- bis fünflappigen Form von Metz.[8]) Im Goldenen Psalter sind die von Tours und Metz ausgehenden Einflüsse noch gewachsen. Das seitengroße q (Rahn, Tafel III) ist etwa der P-Initiale der Vivians-Bibel (Bastard, pl. 161), das bei Rahn (Tafel IV oben) abgebildete D etwa einer D-Initiale des Drogo-Sakramentars (Bastard, pl. 138) nachempfunden.

---

[1]) Vor allem von Janitschek, Trierer Ada-Handschriften, S. 106: «Stil und Technik der entwickelten karolingischen Kunst gewannen die Alleinherrschaft» und Leprieur bei Michel, Histoire de l'Art, I, S. 378: «La petite école . . . mêle à certaines harmonies de tons (violet et vert notamment) ou à certains rythmes d'ordonnance empruntés à Tours des apports d'éléments venus de Metz, de Reims ou de Corbie.»

[2]) Schon der erste Reichenauer Bücherkatalog vom Jahre 821 (Becker: Cat. ant., Nr. 6) enthält 415 Werke, also nur 13 weniger als der erste St. Galler Stiftskatalog (Becker, l. c., Nr. 22), der erst Ende der siebziger Jahre geschlossen wurde.

[3]) Das Sakramentar galt lange Zeit als St. Gallisch, bis A. Holder den ihm anhängenden Bücherkatalog Bl. 160 b bis 163 a als Reichenauisch (nach 842) bestimmte. Vgl. S. VIII des Vorberichts zum Katalog der Reichenauer Bestände der Karlsruher Hofbibliothek, Leipzig, 1906. Merton muß diese Feststellung entgangen sein, denn er möchte eine von Swarzenski erkannte Gruppe (Repertor. XXVI, S. 389 ff.), der er die Donaueschinger und zwei andere Handschriften anschließt, nach St. Alban in Mainz verlegen (l. c., S. 86), während Swarzenski bereits richtig nach der Reichenau wies.

[4]) Swarzenski, l. c., S. 405. Bei Besprechung des von ihm der Reichenau gegebenen Münchener Kodex Clm. 14,345, Epistolæ Pauli, konstatiert er, «daß sich die freie Kopie eines Bildes aus diesem Pauluszyklus von einer St. Gallischen Hand im Kodex 64, pl. 12, der Stiftsbibliothek in St. Gallen befindet» (S. 482). Das würde für einen Einfluß der Reichenau sprechen, doch ist die Ähnlichkeit eine ganz oberflächliche und zufällige.

[5]) Merton, l. c., S. 93. Merton ist zu gunsten St. Gallens etwas Reichenau-feindlich.

[6]) Doch nur in der Form, daß man einige Knoten des Flechtwerks aus der übrigen Folie durch besondere Färbung hervorhebt.

[7]) Vgl. das Lothar-Evangeliar (Bastard, pl. 144). St. Gallen und Tours standen in Gebetsverbrüderung.

[8]) Über sonstige Beziehungen St. Gallens zu Metz spricht P. v. Winterfeld in der Zeitschr. f. deutsch. Altert., Bd. 47, S. 334 f.



Digitized by Google

In den Werken, die dem Goldenen Psalter folgen, sind so wörtliche Nachahmungen völlig verschwunden. Jetzt sollte man Einflüsse von Corbie erwarten, aber dieser Schule gegenüber verhält sich die Sintram-Gruppe bei aller Verwandtschaft des Kunstwollens außerordentlich spröde. Höchstens könnte man die hier und da auftauchenden krautigen Blattformen von Corbie ableiten.

Dagegen macht sich in jener Zeit ein Einfluß geltend, der freilich zumeist im Stadium einer bloßen Anregung verbleibt: ausgehend von den griechischen Initialen. Zwar waren diese Initialen an künstlerischer Bedeutung den St. Galler unterlegen, wie sie denn überhaupt nur von geringer Ausdehnung sind, aber gerade diese Kleinheit bedeutete einen Reiz für St. Gallen, das damals, wie wir gesehen, neben dem üppig wuchernden das zierlich leichte Genre pflegte. Konkret festzustellen sind folgende Zusammenhänge. Die im Pariser Gregor von Nazianz (Bibliothèque Nationale, Grec 510—ca. 880) sich findende Idee, ein I in Form einer kleinen Säule zu bilden (Bl. 388) kehrt in den Handschriften der Sintram-Gruppe öfters wieder (Abb. 22).[1]) Der in griechischen Handschriften gebräuchlichen Gestaltung des Є in der Weise, daß ein Arm mit segnender Hand den Querbalken bildet — sie ist gleichfalls im Pariser Gregor von Nazianz zu belegen (Bl. 16b)[2]) —, begegnen wir im Mühlhausener Evangeliar (Bl. 70a), nur mit der Umkehrung, daß sich hier der Arm nach dem Buchstabeninnern streckt und die Hand die Biegung umklammert. Im Gregor von Nazianz finden sich auch die goldenen Schlangen (z. B. Bl. 316b), die seit den späten Folchart-Initialen in St. Gallen im Schwange sind. Ich bilde schließlich zwei St. Galler I-Formen neben einem griechischen I[3]) und zwei O-Formen neben einem griechischen O ab (Abb. 23a-f);[4]) die Ähnlichkeiten sind unverkennbar.

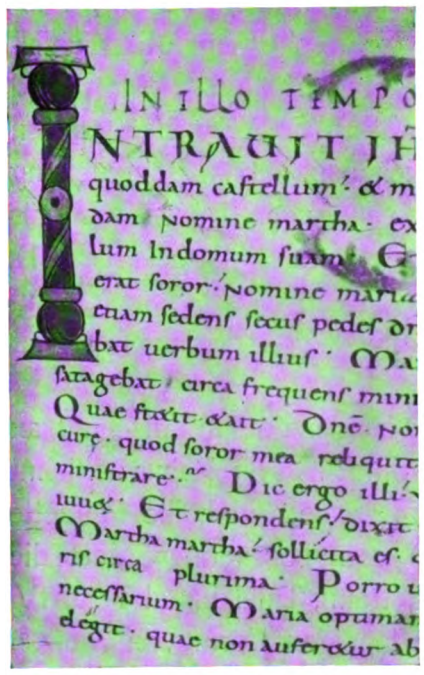


Abb. 22. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 110.

Bei der Pflege, welche die griechische Sprache in St. Gallen genoß[5]), erklärt sich die Bekanntschaft mit griechischen Manuskripten ohne weiteres. Zudem ist bereits vor dem Ende des IX. Jahrhunderts die Vertrautheit mit griechischen Miniaturen zu belegen. Der frühe, noch dem Merowinger-Stile angehörende St. Galler Psalter der Züricher Stadtbibliothek, C. 12 hat am Ende des 50. Psalms eine Miniatur: die Buße Davids vor Nathan, die an gleicher Stelle in byzantinischen Psaltern vorkommt.[6]) Das im IX. Jahrhundert in St. Gallen geschriebene griechische Evangeliar (Stiftsbibliothek Nr. 48) enthält hinter dem Text des Matthäus kurze Angaben in griechisch-lateinischer Sprache zur Illustrierung von Evangeliaren, welche auf griechischen Miniaturenhandschriften basieren.[7])

Als Ganzes betrachtet hat also die St. Galler Schule keineswegs die Selbständigkeit, die ihr Merton geben möchte. Nur in einem tieferen Sinne bleibt sie dennoch bestehen, und darnach ist auch die Meinung Janitschek's und Leprieur's zu korrigieren. St. Gallen wird von den fremden Einflüssen nicht hin- und hergeworfen, sondern in lückenloser Bewegung rollt es den Gang seiner Entwickelung ab und bedient sich des Fremden nur insoweit, als es den jeweiligen Stilprinzipien zu stärkerem Ausdruck

---

[1]) St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54, S. 110; Evangelium Longum, S. 233; Mühlhausener Evangeliar, Bl. 158.

[2]) Abb. bei Bordier, Description des peintures et d'autres ornements contenues dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, Paris, 1883, S. 63.

[3]) Das griechische I ist zwar erst um die Wende zum XI. Jahrhundert gezeichnet, wird aber gewiß ähnlich schon früher zu finden sein.

[4]) Das Abb. 23d gegebene O hat ein noch genaueres Gegenstück zu einem griechischen Manuskript des XI. Jahrhunderts, das Amphilochi: Palæographische Beschreibung datierter griechischer Manuskripte des IX.—XXVII. Jahrhunderts, Bd. II (Moskau, 1880, Russisch), Tafel VIII, abbildet.

[5]) Vgl. das in St. Gallen geschriebene griechische Evangeliar der Stiftsbibliothek Nr. 48 (Edition Rettig, Zürich 1836, und seinen Zwillingsbruder, den Dresdener Kodex Bœrnerianus, Edition Reichardt, Leipzig, 1909), dazu den oft zitierten Brief des Notker Balbulus, in dem die «fratres ellenici» erwähnt werden.

[6]) Von Merton, l. c., S. 4, irrtümlich als «David kommt in das Haus Achimelech» gedeutet.

[7]) Vgl. S. Berger: De la tradition de l'art grec dans les manuscrits des Evangiles in den Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France, Tome 52, Paris, 1891, S. 144 ff.



Digitized by Google

verhilft. Darum konnte ich es auch unternehmen, den Gang der St. Galler Initialen-Schule zunächst einmal ganz absolut darzustellen, denn bei so klarem Bewußtsein des Kunstwollens ist die Frage nach den fremden Einflüssen nur noch sekundärer Natur. Wenn man von einigen Initialen des Goldenen Psalters absieht, spricht St. Gallen trotz aller Entlehnungen seine eigene Sprache, die sich von allen den einflußübenden Schulen deutlich unterscheidet.

Ein Hauptbestandteil dieser Eigenart ist die flechtwerkartige Ausbildung des die Buchstabenöffnung erfüllenden Rankenriemens. Zu immer neuen Variationen wird er geknüpft, die in dieser geordneten Weise zu ersinnen mehr das Wesen eines verstandesmäßigen Schaffens als einer quellenden Phantasie ist. Dem spielenden Reichtum an vegetabilischen und animalischen Details, die besonders der französischen Schule von Tours ihre Grazie verleihen, bleibt sie fern; ihr Schatz an Motiven ist klein, aber deren Ausbildung von zwingender Logik. Die zeichnerische Begabung überwiegt die malerische, wie das ja auch ihre Bildminiaturen erkennen lassen. Nur für kurze Zeit wird ihre Palette blühend, aber auch dann erhebt sie sich nicht über eine undifferenzierte, wenn auch kräftige Polychromie. In dieser Beschränkung hat es die St. Galler Schule gleichwohl zu Meisterwerken gebracht, die dem Vergleich mit den übrigen Initialenschulen standhalten.

Abb. 23a. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 85.

Abb. 23b. Mühlhausen, Industr. Gesellschaft: Evangelistar, Bl. 84b.

Abb. 23c. Rom, Kod. Vaticanus Graecus 1613: Monologium des Basilios II, S. 230.

Kraft dieser Lebensfülle hat sie auch ihrerseits Einflüsse ausüben können. Ihre Wirkung auf die kleineren Klöster der Umgebung ist heute nicht mehr nachzuprüfen; dagegen lassen sich Einflüsse St. Galler Initialen auf einige italienische Manuskripte des X. und XI. Jahrhunderts aus den Schreibschulen von Bobbio [1]) und Monte Cassino [2]) belegen. Mit Bobbio — einer Gründung Columbans und dadurch St. Gallen verwandt — stand unser Kloster seit 846 in Gebetsverbrüderung; auf Monte Cassino hat, einer Vermutung Taeggi's zufolge, der Besuch des Abtes Salomo anregend gewirkt, der das Benediktinerkloster auf seiner Italienreise berührt haben wird. [3])

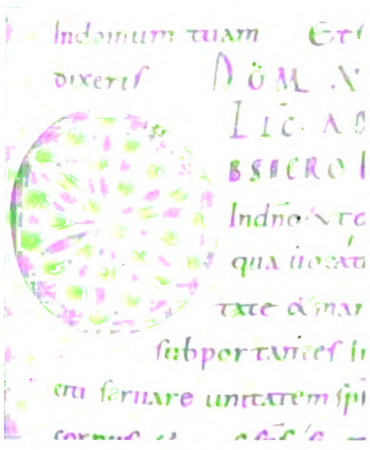


Abb. 23d. Zürich, Stadtbibliothek C. 60: Lektionar, Bl. 198a.

Abb. 23e. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 342: Sakramentar, S. 568.

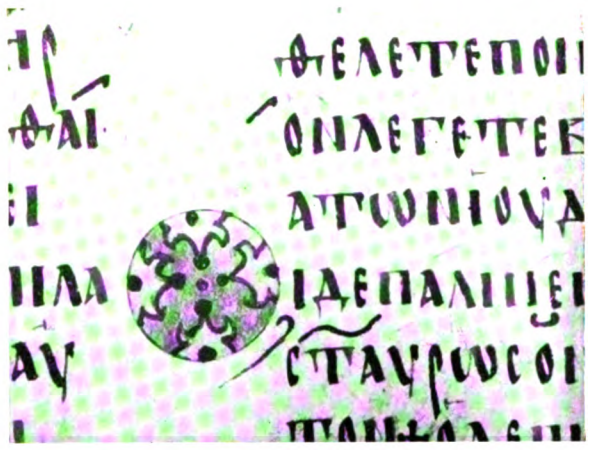


Abb. 23f. Paris, Bibliothèque Nationale, Grec 277, Bl. 62a.

[1]) Die aus Bobbio stammende Vita St. Galli (X. Jahrhundert, Turin, National-Bibliothek, F. IV, 24) ähnelt in ihren Initialen dem Evangelium Longum. Abb. daraus in den Mon. Pal. Sacra., Turin, 1899, Tafel XVII, und in den Codici Bobbiesi, Mailand, 1907, Tafel 69.

[2]) Monte Cassino, Klosterbibliothek Nr. 29/30, 44 und 272. Abb. in der Palæographia artistica di Monte Cassino. Latino, Montec., 1884, Tafel IX, XI und XII. Von Kodex 30 eine Abb. in der Bibliotheca Casinensis, Montec. 1874, Tafel XV.

[3]) Palæographia artistica S. 13 gibt Taeggi folgende Unterscheidungsmerkmale an: Paragonando questi tibi tratti dai nostri codici 29, 30, 44, 272 con la lettera C dell' Evangelium Longum [unsere Abb. 15b] si coglie questa differenza: nella lettera del sangallese Salomone l'ornato è colorito in parte e il fondo è bianco e le foglioline hanno un sol lobo; nelle nostre l'ornato è bianco e il fondo è colorito in giallo rosso e verde, e le foglioline sono a più lobi. La sola lettera «E» è ricontornato di rosso in tutto l'orlo dell' ornato.



Digitized by Google

Fruchtbringend wurde schließlich die karolingische Initialen-Schule St. Gallens für die ottonische Epoche. Wie weit sie auf die blühendste Schule dieser Zeit, die Reichenauer, gewirkt hat, das ist vorläufig nicht zu erweisen, da die karolingische Schule der Reichenau nicht genügend bekannt ist. Zweifellos steht die St. Galler Schule der Ottonenzeit auf den Schultern ihrer karolingischen Vorfahren. Als prospektives Element kommt auch hier an erster Stelle der geflochtene Rankenriemen in Betracht. Weitere Anregungen gibt die Polychromie der Prachtwerke, die einem neu erwachenden Prachtbedürfnis zum Muster dienen. Gerade der Folchart-Psalter wird jetzt mit Vorliebe zu Rate gezogen. Er hat die zweifarbige Streifung der Buchstabenfolien und er hat sie bereits einige Male, mit Ausschaltung des schweren Purpurs, in der weichen Zusammenstellung von grün und blau, welche die ottonische Epoche liebte. Auch die treppenförmigen größeren Unterlagen der Gotescalc-Gruppe sind bereits im Folchart-Psalter — im A von S. 186 — zu belegen.[1])

Wenn die ottonische Kunst St. Gallens klar vor unseren Augen liegen wird, werden sich die Fäden, die sie mit der karolingischen Kunst verbindet, noch vermehren. Für diesen Nachweis des Zusammenhanges aber ist keine Schule geeigneter, als die St. Galler, denn sie bietet eine fortlaufende Reihe vorzüglicher Erzeugnisse vom IX. bis zum XI. Jahrhundert dar.

---

[1]) Als literarisches Gegenstück sei die Entlehnung der «imprecatio furis» des Folchart-Psalters von seiten des Hartker-Antiphonars (St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 390/91) erwähnt.



Digitized by Google

Tafel VI. Folchart-Psalter: Seite 11, Litaneibögen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Tafel VII. Folchart-Psalter: Seite 12, Litaneibögen.

Digitized by Google

Digitized by Google

# V. DIE LITANEIBÖGEN DES FOLCHART-PSALTERS.

Wenn ich die Arkaturen, welche die zweispaltig geschriebene Litanei des Folchart-Psalters in der Art von Kanonesbögen umrahmen, erst jetzt beschreibe, so geschieht es darum, weil ich den Zusammenhang meiner Untersuchungen über die St. Galler Initialenschule nicht unterbrechen wollte. Unabhängig von dieser Rücksicht hätte ich dieses Kapitel am besten an meine Ausführungen über die späten Initialen des Folchart-Psalters angeschlossen, denn mit ihnen haben sie die nächste Verwandtschaft.

Wie in dem D von S. 304 (Abb. 13) oder dem M von S. 305, so ist auch in den Litaneibögen das Vegetabilische zuweilen zu krautigen Formen gediehen, z. B. in den großen, reichgezackten, mennig-gerippten Blättern, welche die mittlere Säule und die Zwickel der Arkaturen von S. 11 füllen (Tafel VI). In dem Gestrüpp dieser mittleren Säule tummeln sich allerlei Tiere und ringeln sich Schlangen, die in ihrer naturalistischen Bildung an die Vögel und Schlangen des späten Folchart-Stils erinnern. Schließlich ist der ganze phantastische Charakter dieser Bögen den letzten Initialen verwandt, die sich ja gleichfalls an Originalität zu überbieten suchen. Aus diesen Gründen setze ich die Entstehung der Litaneibögen zeitlich erst an den Schluß des Folchart-Psalters. Ihre Stellung am Beginn des Psalters kann nicht dagegen sprechen, weil die Litanei eine besondere Lage (Binio) bildet.

Mit germanischer Freude an der Variation, die wir bereits bei der Differenzierung der über 150 Initialen walten sahen, ist jeder der 8 Seiten eine selbständige Ausgestaltung zu Teil geworden, ja selbst auf einer einzigen Seite ist noch die mittlere Säule in Basis, Schaft und Kapitell von den beiden äußeren unterschieden worden (a b a).[1]) Als germanisches Produkt ist auch die Willkür anzusehen, mit der man hier, aller Tektonik zum Hohne, die Architektur zu ornamentalen Spielereien gezwungen hat. Der Orient, bekanntlich das Ursprungsland solcher Arkaturen, bleibt hinter solchen Bildungen weit zurück.[2])

Ohne jedes Detail zu berücksichtigen, gebe ich eine kurze Beschreibung. Auf geschwungener, zuweilen rot geschlitzter Plinthe ruht die hochgebildete Basis. Sie ist trapez-, kelch- oder kugelförmig, zuweilen von tierischer Bildung (Raubtierfüße S. 11, Abb. Tafel VI, Raubtiervorderteile S. 13); einmal (S. 8) ist sie ein kleines abgetrepptes Häuschen. Ein Fußring leitet zu den hohen, ohne jede Schwellung verlaufenden Schäften über. Analog den Initialen sind diese Schäfte meist riemenartig gebildet, in der Weise, daß sie in zwei parallele oder sich verflechtende Bänder aufgelöst werden, die von Riemenranken durchflochten sind, oder es sind rankenumsponnene Säulen mit einem Blattstabe in der Front, den das Rankenwerk hier und da überschneidet (Tafel VI). Von Metz und Tours sind auch hierfür zahlreiche Anregungen ausgegangen.[3]) Die umschlingenden Ranken setzen sich zuweilen bis in das Kapitell fort (Abb. 25); einmal (S. 14) beginnen sie an den Basen und überziehen aufklimmend schließlich die krönenden Bögen. Zwischen Schaft und Kapitell liegt ähnlich dem Fußringe ein Halsring.

Die Kapitelle sind in ihrer Bildung den Basen verwandt. Ihre Silhouette ist meist kelchförmig, seltener kugelförmig; einmal ist eine Rosette (S. 13), ein anderes Mal (S. 11) sind drei irische Spiralen

---

[1]) In stark antikisierenden Handschriften (z. B. im Evangeliar des Aachener Münsters) ist die Abwechselung derartiger Architekturstücke weit geringer.

[2]) Ebenso die klassisch orientierten karolingischen Schulen, wogegen die franko-sächsische Schule an Willkür der Bögen dem Folchart-Psalter nahekommt.

[3]) Vgl. das oben erwähnte D des Drogo-Sakramentars (u. a. bei Bastard, pl. 112) oder das N des Lothar-Evangeliars (Bastard, pl. 144), dieses besonders mit S. 8 des Folchart-Psalters.



Digitized by Google

darauf gelegt (Tafel VI). Auf S. 11 bestehen die beiden äußeren Kapitelle in Löwenköpfen, zu denen noch die vorderen Pranken gefügt sind. Die Schäfte dieser Säulen sind vegetabilisch; erst in den Basen lebt das Löwenmotiv wieder auf; jetzt gibt man die fehlenden Hinterbeine. Wir haben es hier mit einem Einfluß altgermanischer Tierornamentik zu tun, bei der wir ja eine ähnliche Trennung der Gliedmassen unter Vernachlässigung des Rumpfes finden. Auf den Kapitellen liegen Deckplatten auf, wie die Plinthe von geschweifter Bildung, zuweilen mit Zahnschnitt versehen (Abb. 25). Einige Male hat man darauf noch Kämpfer gesetzt (Tafel VI und VII). Sie tragen hufeisenförmige Bögen, die innerhalb konturierender Riemen mit Zopfband, schrägem Blattwerk und dergleichen gefüllt sind. Die Zwickel werden gewöhnlich durch Stauden belebt. Die Färbung ist überall, wie bei den Initialen, von lebhafter Buntheit (Gold, Silber, Mennig, Blau, Grün).

Immerhin scheint man sich der höheren Würde einer natürlicheren Architekturnachbildung bewußt geblieben zu sein, denn es ist wohl kein Zufall, daß wir auf derjenigen Seite, welcher die größte Bedeutung zukommt — sie trägt die Dedikationshandlung — auch die getreueste Architektur vorfinden (Tafel VII). Hier hat die mittlere Säule eine edle Kanellierung des Schaftes und ein prächtig gezeichnetes dreireihiges korinthisierendes Kapitell. Die Schäfte der äußeren Säulen sind von zwei alternierenden Guirlanden festlich umwunden. Für Basis und Kapitell wird eine Vereinigung von Kugeln und Blattwerk verwandt. [1])

Zu den zahlreichen Beziehungen, die sich zwischen der frühmittelalterlichen Handschriftenornamentik und der romanischen Baukunst ergeben, [2]) liefern unsere Bögen einige interessante Belege. Die großen Rosettenschilde an romanischen Kapitellen (Humann, Fig. 12, nach einem Kapitell der Kathedrale von Vézelay) haben ihr Vorbild in einem Kapitell des Folchart-Psalters, S. 15. Das kauernde Männchen als Säulenstütze, für das Humann Belege aus Handschriften des X. bis XII. Jahrhunderts anführt (l. c., Fig. 47), ist bereits im Folchart-Psalter (Tafel VI) zu finden, freilich mehr vor als unter der Säule. In den Ranken dieser Säule lebt, wohl nach byzantinischen Mustern, [3]) allerlei Getier. Derartiger Säulenschmuck hat vielleicht anregend auf die romanischen « Bestiensäulen » gewirkt. Die Meinung Seesselbergs, es fänden sich in den mittelalterlichen Säulenbasen Anklänge an frühgermanische Krugformen, [4]) bestärken die Basen von S. 10 (Abb. 25). Hier sind sie bewußt zu Krügen umgestaltet, aus deren Öffnungen die Blattstäbe des Säulenschaftes sprießen. Schließlich ist ein Detail erwähnenswert. An den Basen und Kapitellen von S. 9 (Abb. 26) finden sich kleine Zäpfchen, die den romanischen Eckblättern verwandt sind. Sie sind hier gewiß keine Nachahmung wirklicher Architektur, [5]) sondern lediglich aus ornamentalen Gründen, zur Ausfüllung der Winkel, gezeichnet worden, aber sie mögen den Geschmack auf diese wichtige architektonische Neubildung vorbereitet haben.

Der Raum zwischen den Säulen ist purpur grundiert und mit goldener und silberner Unziale beschrieben. In die sechzehn Lünetten sind zwölf Mal männliche Halbfiguren, vier Mal szenische Darstellungen gemalt worden. Die erste Halbfigur (Abb. 24) hat Rahn als Christus, Merton und von Oechelhäuser als Apostel gedeutet. [6]) Gegen Rahn wurden das Fehlen des Kreuznimbus, das blaue Haar, das als weißes zu lesen ist, und der geteilte Bart geltend gemacht. Zudem sei Christus in dem Dedikationsbilde der Litaneibögen (Tafel VII) noch einmal, hier aber mit Kreuznimbus und bartlos dargestellt. Auch die Annahme von elf Aposteln habe etwas Gezwungenes. Das Stabkreuz in

[1]) Ähnliche Arkaturen in Gold, Silber und Mennig finden wir in den übrigen St. Galler Handschriften.

[2]) Humann: Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 86.

[3]) Z. B. Ravenna: Cathedra des Maximian. Molinier: Ivoires, pl. 7. — Vatikan Museo Sacro: Byzantinisches Triptychon; circa X. Jahrhundert. Abb. bei Kanzler: Gli Avori dei Musei profano e sacro della Biblioteca Vaticana. Rom, 1903, Teil II, Tafel VIII. In der St. Galler Elfenbeinschule finden sich Tiere in Ranken außer in den Tutilo-Tafeln in dem Elfenbeindeckel des Berengar-Missales der Kathedrale von Monza. Abb. u. a. bei Venturi Storia II, Fig. 154. Das Motiv ist ursprünglich antik.

[4]) Die frühmittelalterliche Kunst der germanischen Völker. Berlin, 1897, S. 22ff.

[5]) Doch finden sich in der karolingischen Krypta der St. Georgs-Kirche der unfernen Reichenau Kapitelle, die unterhalb ihrer Eckplatte vier kleine Eckknollen besitzen. Vgl. Humann: Zur Geschichte der karolingischen Baukunst, Fig. 6. Zur Datierung der Kirche, l. c., S. 21f.

[6]) Rahn, Psalterium Aureum, S. 22. — Merton, l. c., S. 34. — v. Oechelhäuser, Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, I, S. 34 Anm.



Digitized by Google

Abb. 24. Folchart-Psalter, S. 7.

der Linken sei ein Attribut vieler Heiligen. Bei v. Oechelhäuser, der eine Anzahl Belege für Heilige mit Stabkreuz sammelt, figuriert unser Heiliger bald darauf als Petrus. Diese Benennung nun ist zweifelsohne falsch, denn von den übrigen elf Gestalten können wir die beiden auf S. 10 (Abb. 25) mit Sicherheit bestimmen. Der zur Linken des Beschauers ist durch Knebelbart und Tonsur als Petrus, der andere durch langeń Bart und Stirnglatze als Paulus gekennzeichnet. Eher ließe sich an Johannes den Täufer denken,[1]) womit nur das Rätsel der elf Apostel nicht gelöst ist.

Läßt man dieses auf sich beruhen, so hat die Deutung Rahns sehr viel Ansprechendes, und ich habe mich nach längerem Zögern für sie entschieden.[2]) Das blaue Haar ist bei der damals herrschenden Gleichgültigkeit gegenüber genauen Farbenangaben nicht schwer zu nehmen, der geteilte Bart für Christus auch anderwärts zu belegen,[3]) und ebenso das Fehlen des Kreuznimbus und die Inkonsequenz der Darstellung in einem und demselben Werke.[4]) Für Christus spricht einmal sein Auftreten an erster Stelle und das um so mehr in einer Litanei, die ja gleichfalls mit seiner Anrufung beginnt; dann aber die Akklamations-Geste seines Gefährten zur Rechten. Die bis zur Brusthöhe erhobene, mit dem Handteller zum Beschauer gekehrte Rechte Christi ist von Merton als Geste der Adoration bestimmt worden, und gewiß ist sie als solche vielfach zu belegen. Daneben wird sie aber auch als Geste der Überraschung, des Staunens, des Beifalls, der Empfehlung, des Lehrens, des Einladens, Befehlens und Redens verwandt.[5]) Christus eignet am besten die Geste des Lehrens. Die übrigen Apostel — auch sie werden in der Litanei angerufen — sind nicht mit Sicherheit zu benennen.

Die Darstellung dieser Halbfiguren bleibt völlig im Typischen stecken und erreicht ihre Variationen durch rein äußere Mittel. So ist das Haupthaar bald kurz, bald lang, tonsuriert, gescheitelt, gelockt oder ungekämmt. Die Locken werden als Wülste in scharfer Trennung von einander abgesetzt (vgl. besonders Tafel VI links); es ist das eine schematische, im Mittelalter häufige Umbildung der durch welliges Haar hervorgerufenen Schatten. Der Bart ist bald rund, bald ausgezogen, bald ist das Kinn mit kleinen tropfenförmigen, auch hier scharf voneinander gesonderten Ringellöckchen bestanden. Die Farbe der Haare ist dunkelbraun, schwarz, lila oder hellblau.

---

[1]) Vgl. Johannes den Täufer im Cosmas Indicopleustes, Bl. 76 (Rom, Vatic. Græc. 699). Abb. in den Codices e Vaticanis selecti, Bd. X. Mailand, 1908.

[2]) Als Christus will die Figur auch Pater J. Braun, S. J. (laut freundlicher Mitteilung) gedeutet wissen.

[3]) Z. B. im thronenden Christus des Kodex Amiatinus. Garucci, Storia, III, Tafel 127.

[4]) In dem aus Bobbio stammenden Psalter der Münchener Hofbibliothek, Lat. 343, kommt Christus Bl. 116 b bärtig, Bl. 137 b bartlos vor, dieses Mal auch ohne Kreuznimbus. Vgl. auch v. Oechelhäuser, l. c., S. 28 f.

[5]) Wilpert: Die Malereien der Katakomben Roms, Freiburg i. B., 1903, S. 118. — Tikkanen: Die Psalterillustration im Mittelalter, Heft 3, S. 255.



Digitized by Google

Im übrigen sind die großen Köpfe von gleicher Bildung: Hohe Augenbrauen, große Augäpfel, kräftige Nasen mit abstehenden Flügeln und ein kleiner Mund. Die Gewandung besteht aus Hemd und Mantel. Das Hemd setzt sich gegen den Hals mit einer geschwungenen oder im Zickzack geführten Randlinie ab. Die Zickzacklinie soll natürlich eine tiefe Falte des Gewandes darstellen, wie sie die spätrömische Kunst zuweilen an dieser Stelle verwandte,[1]) und erhält daher auch eine entsprechende Schattierung des Gewandes. Zuweilen ist das Motiv, ähnlich den Haarwülsten, nahe daran, zur zeichnerischen Floskel zu erstarren (vgl. auch hier Tafel VI links). An den Mänteln zeigt sich zweimal etwas Schmuck. Auf S. 14 besteht er in zu je Dreien geordneten Punkten, auf S. 7 ist die Borte des Apostels zur Rechten an einigen Stellen mit je zwei kurzen Querstreifen besetzt (Abb. 24). Derartige Querstreifen, bereits auf frühchristlichen Gewändern zu finden, erfreuen sich in karolingischer Zeit, meist in noch reicherer Form, einer besonderen Beliebtheit.[2])

Abb. 25. Folchart-Psalter, S. 10.

Die großen Hände halten Bücher oder Schriftrollen oder sie machen eine (gewöhnlich die oben beschriebene) Geste. Die Linke Christi hat versehentlich sechs Finger erhalten.[3])

Die Farbengebung verzichtet auf deckende Pigmente und geht über eine leichte Tönung der braunen Federzeichnung nur selten hinaus. In den ausgesparten Pergamentton des Inkarnats ist nur an Augen, Nase, Mund, Kinn, Hals und Händen etwas Grün oder Rot verrieben. In den Gewändern werden die Schatten mit violetten, grünen und roten Federstrichen oder leichten Pinselzügen angetuscht. Zuweilen versucht man durch zweifarbige Tönung das Changeant von Stoffen wiederzugeben.

Es liegt auf der Hand, daß diese zwölf Heiligen nicht in St. Gallen erfunden wurden. Die merkwürdige Stellung der beiden Apostelfürsten — nicht an zweiter und dritter, sondern erst an fünfter und sechster Stelle — läßt an Vorbilder denken, in denen sie die Mitte eingenommen haben, etwa an Elfenbeinkästen. Beim Kopieren begann man dann von links nach rechts fortzuschreiten, sodaß die beiden ihrer hervorragenden Stellung verlustig gingen. Auf Grund der Behandlung des Inkarnats hat Waagen, wie stets in solchen Fällen, byzantinische Einflüsse vermutet;[4]) die mangelnde Beweiskraft dieses Indiziums hat bereits v. Oechelhäuser in anderem Zusammenhange ausführlich nachgewiesen (l. c., S. 40f.). Merton hat an ältere italienische Werke gedacht. Jedenfalls ist die Verwendung

[1]) Vgl. z. B. das Boethius-Diptychon (487) und das des Areobindus (506). Abb. bei Molinier, Ivoires, S. 19 und pl. III.

[2]) Vgl. J. Zemp: Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, I, Genf 1906, S. 30f., und Fig. 30.

[3]) Kemmerich weist die gleiche Verzeichnung an einer Federzeichnung des St. Galler Kodex 28 nach (Frühmittelalterliche Porträtmalerei, München, 1907, Abb. 3). Doch ist jene Gestalt natürlich nicht der Schreiber Kipand, da sie in der Rechten ein Stabkreuz hält, sondern wohl eine Christusfigur.

[4]) Deutsches Kunstblatt 1850, S. 91.



Digitized by Google

der Vorbilder in den Gepflogenheiten der St. Galler Miniaturenschule vor sich gegangen. Hier sind sowohl die farbige Technik wie auch die Haarwülste, die tropfenartigen Kinnlöckchen und der Zickzack-Kontur des Untergewandes vielfach zu belegen.[1])

Die vier szenischen Lünettenbilder sind an zwei Stellen zwischen die Halbfiguren eingestreut worden (S. 9 und 12). Auf S. 9 (Abb. 26) ist zur Linken ein schreibender König, zur Rechten eine Gruppe teils schreibender, teils zuhörender Männer zu sehen. Der König ist ohne Zweifel David, die Männergruppe stellt ebenso gewiß seine Zuhörer und Psalmenschreiber dar und nicht etwa, wie oft zu lesen, eine Schreibschule.[2])

Merton hat mit Recht zum Vergleiche eine sehr beschädigte Miniatur des Wolfcoz-Psalters (Kodex 20, S. 1) herangezogen. Hier sitzen vier Schreiber in zwei Reihen übereinander vor Bücherpulten. Gegen die Bestimmung als Evangelisten spricht das Fehlen von Nimben und Symbolen, sowie ihr Vorkommen in einem Psalter. «Ohne Zweifel stellt das Bild die Schreiber des Psalters vor, denen gegenüber David auf einem besonderen Blatt abgebildet war. Die Tatsache, daß alle Schreiber nach derselben Seite blicken, scheint das zur Genüge zu beweisen» (l. c., S. 6).

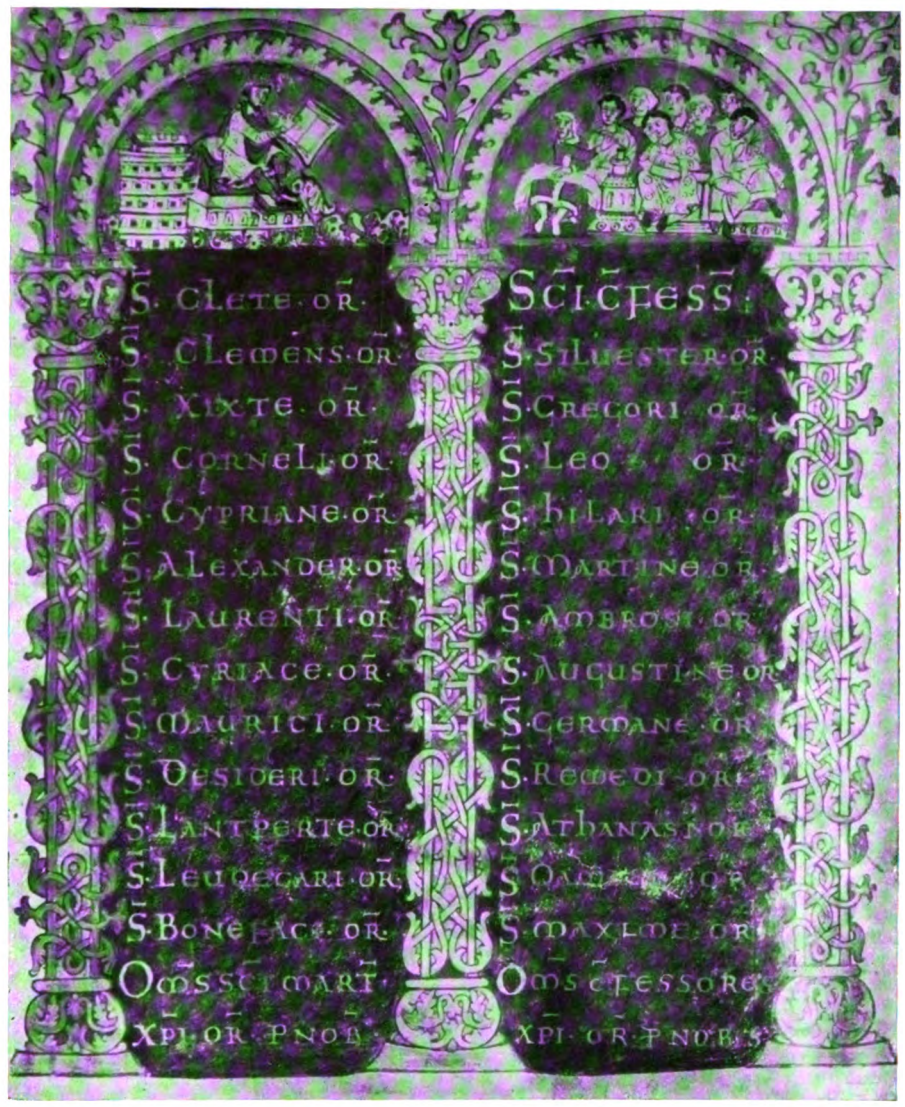



Abb. 26. Folchart-Psalter, S. 9.

Diese Annahme wird zur Gewißheit erhoben durch ein Indizium, das Merton entgangen ist. Auf der Rückseite der Miniatur steht ein Bruchstück, das mit den Worten: «feriebat cymbalum» beginnt und mit «Deinde quis alius» schließt. Der Katalog nennt es ganz unbestimmt ein Fragment über Psalmenmusik; in Wirklichkeit ist es ein Teil aus dem bekannten und in St. Gallen ganz üblichen Psaltervorwort: Origo prophetiæ David regis psalmorum.[3]) Der fehlende Anfang beträgt genau eine Seite. Danach enthielt also das verlorene Blatt auf seiner Vorderseite den Beginn der Origo, auf seiner Rückseite das Davidbild.

Die Origo beginnt mit den Worten: «David filius Jesse cum esset in regno suo, quattuor elegit, qui psalmos facerent, id est Asaph, Eman, Ethan et Idithun.» Aus diesem Texte leitet sich die Darstellung der vier Schreiber her, und der Folchart-Psalter gibt nur dasselbe Thema in einer Erweiterung.

In lateinischen Psalterbildern des frühen Mittelalters wird die Tätigkeit Davids gewöhnlich nach der musikalischen und nur vereinzelt nach der literarischen Seite behandelt. Die mir bekannt gewordenen

---

[1]) Stiftsbibliothek, Nr. 876: Grammatische Schriften des Servius Donatus. Abb. bei Stettiner: Prudentius-Tafelwerk, Berlin, 1905, Tafel 166. — Ebenda, Nr. 250: Aratus, z. B. S. 496 und 512. — Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Nr. 17, Evangeliar (Sintram-Gruppe): Dedikationsbild und Evangelistenblätter. — Verwandten Stils ist auch St. Gallen, Stiftsbibliothek, Nr. 86, obwohl sicherlich nicht St. Gallisch.

[2]) Die Darstellung einer Schule findet sich im Berner Prudentius, Bl. 60 b. Stettiner, l. c., Tafel 159.

[3]) Migne Patrol. 142,46. In St. Gallen kommt es noch im Kodex 27, 75, 110 und im Goldenen Psalter vor.



Digitized by Google

Beispiele dieser seltenen Darstellung führe ich zur ikonographischen Klärung des im Folchart-Psalter behandelten Themas im folgenden einzeln auf. Ich berücksichtige dabei auch die Elfenbeintafeln, die in ihrer Eigenschaft als Buchdeckel für die Illustrierung mittelalterlicher Bücher stets zu Rate gezogen werden müssen.

1. London, British Museum Cott. Ms. Vespas. A. I. Psalter des hl. Augustin (Canterbury-Psalter). Frühes VIII. Jahrhundert. — Neben David, der die Rotte spielt, rechts und links je ein stehender Mann, der eine mit Rolle und Stilus, der andere mit Schreibtafel und Stilus, beide ohne zu schreiben.[1]) Darunter Musikanten und Tänzer. — Abb. u. a. bei G. F. Warner: Illuminated Manuscripts in the British Museum, I, London 1904. — Catalogue of ancient Manuscripts in the British Museum, II, London, 1884, Tafel XV.

2. Paris, Louvre, Katalog Molinier Nr. 9 und 10. Elfenbeinplatten zum Wiener Dagulf-Psalter. Nr. 9: David steht in Begleitung zweier Krieger links und diktiert vier rechts stehenden Schreibern, die ihre Schreibwerkzeuge halten, ohne zu schreiben. Zwischen beiden Gruppen ein hohes Tintenfaß. Abb. im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 26, S. 47 ff. Auch in den Monumenta Palæographica Vindobonensia, I, S. 50.

3. Paris, Louvre, Katalog Molinier Nr. 7 und 8. Zwei karolingische Elfenbeintafeln. Nr. 7: David sitzt, eine Schriftrolle haltend, zwischen zwei stehenden Kriegern. Unter ihm sitzen vier Schreiber, von denen zwei in Bücher, der dritte auf eine Rolle schreiben, der vierte eine Rolle hält. — Abb. Molinier: Ivoires, pl. 13.

4. London, British Museum. Karolingische Elfenbeinplatte. — Links eine Gruppe von vier Schreibern, die um ein Pult sitzen, rechts sitzt David mit Schriftrolle in Begleitung vier stehender Krieger. Der Pariser Platte Nr. 7 eng verwandt. — Abb. im Catalogue of the Ivory Carvings of the Christian Era . . . of the British Museum, London, 1909, pl. 28.

5. Rom, Bibel von San Paolo fuori (Corbie-Gruppe, IX. Jahrhundert zweite Hälfte). — Oben David, die Rotte spielend,[2]) in Begleitung zweier Waffenträger. Darunter zwei sitzende, Bücher haltende Männer dos-à-dos. Der eine schreibt, der andere horcht. Diese zwei Schreiber sind von Asaph, Eman, Ethan und Idithun umgeben. Asaph hält in der Rechten eine Rolle, Eman in der Rechten ein Tintenfaß, in der Linken ein Buch, die beiden anderen musizieren. Ganz unten noch ein stehender Mann, der auf eine Tafel schreibt. — Abb. bei Westwood: The Bible of St. Paul, Tafel XXIII. Venturi: Storia, II, Fig. 235.

6. München, Hof- und Staatsbibliothek, Lat. 343: Psalter aus Bobbio, X. Jahrhundert. — David spielt sitzend die Rotte. Unter ihm gruppieren sich in zwei Reihen die vier Schreiber: Asaph und Eman, Bücher in den Händen, horchen auf, die anderen schreiben. Abb. bei L. v. Kobell, Kunstvolle Miniaturen und Initialen, II. Auflage, Tafel X.

Auch in den hier genannten Psaltern geht die Darstellung auf die Origo zurück. Diese findet sich im Canterbury-, im Dagulf-Psalter und im Münchener Psalter aus Bobbio und ist in der Corbie-Schule im Psalter Karls des Kahlen (Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 1152) zu finden.

Freilich in keiner dieser Darstellungen ist David, wie im Folchart-Psalter, selbst mit Schreiben beschäftigt. Dagegen ist dieses Motiv in griechischen Psaltern zu belegen.[3]) Hier hat also wohl eine Kombination lateinischer und griechischer Vorbilder stattgefunden, wie sie in St. Gallen eben nichts Verwunderliches hat.

Auf eine detaillierte Beschreibung kann ich angesichts der Abbildungen verzichten und erwähne nur das Bemerkenswerte. David trägt schwarze Schuhe, die mit roten Knöpfen besetzt sind, grüne Strumpfhosen, kurzen blauen Leibrock mit roten Punkten und rotes Mäntelchen. Die Krone ist ein mit Kugeln besteckter Reif.[4]) Mit der Rechten schreibt er, die Linke hält einen Gegenstand, der nach Analogie mit mittelalterlichen Schreiberbildern ein Messer ist, dessen man sich zum Spitzen der Feder

---

[1]) Das Motiv der stehenden Schreiber — Springer, Psalterillustration, S. 207, deutet sie fälschlich als Cymbalschläger — ist wohl von Diptychen inspiriert. Vgl. das Berliner Diptychon des Probianus (IV. Jahrhundert). Abb. u. a. bei Venturi Storia, I, Fig. 329.

[2]) Und nicht schreibend, wie Janitschek, Ada-Publikation, S. 100, angibt.

[3]) Die Beispiele bei Tikkanen, l. c., Heft II, S. 148.

[4]) Im Psalterium Aureum kommt neben der Reifkrone bereits die Bügelkrone vor.



Digitized by Google

bediente.[1]) Das Sitzgestell ruht auf vier Stützen, zwischen und vor denen Blumen aufsprießen. Der Erdboden wird durch eine obere schematische Wellenlinie angedeutet. Der turmartige Aufbau im Rücken Davids trägt ein Tintenfaß mit drei Behältern. Die Männergruppe der rechten Lünette wird durch Kleidung und Barttracht differenziert. Die Mäntel sind grün, blau, rot oder braun. Zweimal sind sie mit blauen Bordüren eingefaßt, einmal dienen rote Kreise mit bezeichnetem Zentrum zum Schmucke.

Die «Origo prophetiæ David regis» erwähnt bald nach der Wahl der Psalmendichter die Rückführung der Bundeslade nach Jerusalem, die unter der Geleitschaft des Volkes vor sich ging (zweites Buch Samuel, Kap. VI, 1—5). Diese Szene verteilt sich auf die zwei Lünetten von S. 12 (Tafel VII). Im linken Felde empfängt David, von einer stehenden Männergruppe assistiert, aus der Hand eines Dieners die Rotte, im rechten ziehen zwei Ochsen den Wagen mit der Bundeslade.[2]) Die dem Gespann folgende Figur ist so gekleidet wie in dem Bilde der Psalmenschreiber der die Feder eintauchende Greis. Es ist also auch hier ein Mann dargestellt. Seiner Bewegung nach möchte man ihn für den die Bundeslade umtanzenden David halten, aber das bartlose Gesicht und das Fehlen jedes Attributs verbieten diese Deutung. Es ist vielmehr der Führer des Wagens. (Die Bibel nennt Oza und Ahio.) Die Bewegung der Arme, deren linker zur Bundeslade, der rechte zur Nachbarlünette zeigen, soll wohl nur die Zusammengehörigkeit beider Lünetten zu einer szenischen Einheit dartun (Merton, l. c., S. 36). So macht auch in dem Bilde der Psalmenschreiber der Kopf des Greises eine entschiedene Wendung nach links zu David hin. Der König hat die gleichen Gewandstücke an wie im Schreiberbild, nur die Farben haben gewechselt. Der Mantel ist jetzt blau (vorher rot) und der Leibrock rot (vorher blau). Die Strumpfhosen sind rötlichschwarz. Der kleiner gegebene Diener trägt ein grünes Gewand; die Männergruppe zur Linken trägt Rock und Mantel von gleicher Länge in grünen, blauen und roten Farben. Der Begleiter des Gespanns hat einen roten Mantel mit weißer Borte. Die Bundeslade ist golden mit blauem Dache, der goldene Aufsatz soll wohl nach der biblischen Erzählung den «Namen des Herrn der Heerscharen zwischen den Cherubin» wiedergeben. Das vordere Tier ist rot und lila, das hintere blau. Man denkt an das grüne Pferd des Goldenen Psalters. Jede Bodenandeutung fehlt.

In koloristischer Hinsicht unterscheiden sich diese figürlichen Szenen von den männlichen Halbfiguren dadurch, daß die Farben gewöhnlich deckend sind und so leuchtend auftreten, wie bei den Initialen. Bei dem ständigen Farbenwechsel auf so kleinem Felde entsteht ein niedlicher, spielzeughafter Eindruck. Die Darstellung ist recht lebendig, aber kaum originell. Der kleinen stehenden Männergruppe zur Linken des Königs sieht man nach Tracht und Komposition ihre orientalische Herkunft an. Ähnlichen Gruppen begegnet man in syrischen Evangeliaren: ich nenne als Beispiel die Kommunion der Apostel zu Seiten einer Kanonestafel des Rabulas-Evangeliars (Venturi, Storia, I, Fig. 152).

In die Zwickel der letztbesprochenen zwei Lünetten wurden an Stelle der Stauden drei Figuren eingefügt. Links steht ein bartloser, tonsurierter Mönch, der in demütiger Haltung mit beiden Händen ein Buch entgegenstreckt. Sein Pendant ist ein Mönch, der, wenn ich die Geste der Hände richtig deute, sich zum Empfange des Buches anschickt.[3]) Zwischen beiden die Halbfigur des segenspendenden Christus. Nach den schon erwähnten Versen, die Hartmut als den Auftraggeber, Folchart als den Verfertiger des Psalters nennen, kann die Deutung der Szene nicht zweifelhaft sein. Es ist die Dedikationshandlung.

Beide Mönche tragen das gleiche Gewand. Das Unterkleid, das bis zu den schwarzen Schuhen und den Gelenken der Hände reicht, ist die Albe; das Oberkleid, das nur bis zum Knie geht und nur ein Stück des Oberarms bedeckt, ist das sogenannte Skapulier, auch cuculla genannt. An der Seite ist es bis zur Achsel aufgeschlitzt und wird hier mit einer Nadel geschlossen. Im Nacken hat es eine Kapuze, die bei Folchart heruntergeklappt, bei Hartmut über das Haupt gezogen ist.[4]) Folchart trägt

---

[1]) Hefner-Alteneck: Trachten des Mittelalters, I. Auflage, Tafel LXX und LXXXVII.

[2]) Vgl. die Darstellung im Goldenen Psalter, Rahn, Tafel XIII.

[3]) Die gleiche Geste, hier zweifellos die empfangende, macht Erzbischof Gero im ottonischen Gero-Kodex (Darmstadt, Großherzogliche Bibliothek, Nr. 1948). Abb. bei Haseloff: Der Egbert-Psalter, Tafel LXII, Nr. 3.

[4]) Die detaillierte Beschreibung dieses noch heute von Benediktinern getragenen Gewandes verdanke ich Pater J. Braun, S. J.



Digitized by Google

silberne Albe und goldenes Skapulier, Hartmut dagegen goldene Albe und silbernes Skapulier. Christus ist mit silberner Tunika und goldenem Mantel bekleidet. Sein Haar ist golden, sein Nimbus silbern mit goldenem Kreuz und Rande. Das Kissen (?), auf dem sein Leib aufruht, ist silbern mit rotem Mittelstreifen, das Blatt zur Ausfüllung des Winkels ist golden. Derartige Figuren, nur mit Gold und Silber gefärbt, sind gewiß aus der Schule von Tours geholt.

Die Komposition, d. h. die Zerlegung einer einheitlichen Handlung in einzelne voneinander getrennte Teile, ist, wohl auf syrischen Vorbildern fußend,[1]) in fast allen karolingischen Schulen zu belegen. Sie wird gewöhnlich, wie hier, aus dekorativen Gründen vorgenommen und übt dann, da sich alles im kleinsten Formate abspielt, eine leichte graziöse Wirkung aus.[2]) In den vier szenischen Lünetten des Folchart-Psalters, in denen ja gleichfalls eine einzige Szene in zwei getrennten Feldern vorgetragen wird, tritt der dekorative Gesichtspunkt etwas zurück, und er fehlt ganz in jenem leider verstümmelten Doppelbilde des Wolfcoz-Psalters, das nicht einmal die Einheit der Seite wahrt, sondern die Handlung über zwei Blätter ausbreitet. Eine so weitgehende Bildtrennung findet sich, aus karolingischer Zeit, meines Wissens nur noch in einigen Miniaturen der Corbie-Schule.[3])

Bekanntlich ist in ottonischen Handschriften eine derartige Zerlegung der einheitlichen Handlung in zwei gesonderte Bildseiten gang und gäbe, und zwar stets ohne jeden Beiklang einer niedlichen Wirkung, vielmehr zu dem Zwecke, dem Thema dadurch eine größere Bedeutung zu verleihen. Gerade die Widmungsblätter üben nun diese Kompositionsweise, sei es, daß die vier Nationen dem Kaiser huldigend nahen,[4]) oder daß der Mönch sein Buch einer höheren Instanz überreicht.[5]) Ja diese Trennung wiederholt sich, wenn der Empfänger des Buches einem Höheren gegenüber wiederum als Geber erscheint. So ist im Egbert-Psalter von Cividale auf vier zu je zwei Seiten zusammengestellten Blättern geschildert:

Bl. 16b: der Mönch Ruodpreht überreicht den Psalter.
Bl. 17a: Erzbischof Egbert schickt sich an, ihn zu empfangen.
Bl. 18b: Egbert überreicht den Psalter.
Bl. 19a: der Apostel Petrus streckt die Hände zum Empfange aus.[6])

Diese Darstellungsweise, ich nenne sie die isolierende, steht im Gegensatz zu derjenigen, welche Wickhoff in seiner «Wiener Genesis» die kontinuierende genannt hat. Die kontinuierende Darstellung vereinigt zeitlich getrennte Handlungen; die isolierende trennt zeitlich geeinte Handlungen. Aber beide Darstellungsweisen haben auch etwas Gemeinsames, das es erklärt, warum sich das Mittelalter ihrer bedient hat. In beiden nämlich muß sich dem bloßen Schauen ein starker Zusatz geistiger Betätigung zugesellen, um zum Verständnis der Handlung zu gelangen. Bei der kontinuierenden Erzählungsweise muß, was das Auge als einheitliches Bild erfaßt, der Intellekt in getrennte Handlungen zerlegen; bei der isolierenden muß, was das Auge als gesonderte Bilder sieht, der Intellekt zu einer einheitlichen Handlung

---

[1]) Vgl. z. B. die Verkündigung zu Seiten der Kanonesbögen im Rabulas-Evangeliar. Hier steht auf der linken Seite der Engel, auf der rechten Maria. Abb. außer bei Garrucci, Tafel 130 ff., noch bei Kraus, Geschichte der Christlichen Kunst, I, S. 464.

[2]) Evangeliar von Soissons: In den Zwickeln u. a. die Verkündigung (Bastard, pl. 101. Ada-Publ., Tafel XXXII bis XXXIV). Im Ebon-Evangeliar zu beiden Seiten eines Kanonesgiebels eine Jagdszene (Bastard, pl. 121). Im Lothar-Evangeliar über einem der Kanonesbögen ein Centaur, der ein Tier jagt (Bastard, pl. 148). Im Drogo-Sakramentar ist in einem D die Steinigung des hl. Stephan so dargestellt, daß Stephan im Vertikalbalken kniet, die Peiniger in der Buchstabenöffnung stehen (Abb. u. a. bei Leitschuh: Geschichte der karolingischen Malerei, S. 225).

[3]) Im Gebetbuch Karls des Kahlen (München, Königliche Schatzkammer) ist auf Bl. 38b Karl der Kahle knieend vor dem Bl. 39a dargestellten Kruzifixus gegeben. — Im Pariser Sakramentarfragment (Bibliothèque Nationale, Lat. 1141) beten Engel und Heilige (linkes Blatt) die Majestas Domini (rechtes Blatt) an.

[4]) München, Hofbibliothek, Cim. 58. Abb. u. a. bei Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei, zu S. 72.

[5]) Aachener Münster, Liuthar-Evangeliar: Liuthar überreicht das Buch dem Kaiser. Abb. bei Beissel: Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto, Tafel II und III. — Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 10,514, Evangelistar der Abtei Poussay: Geistlicher überreicht das Buch Christus, Abb. bei Haseloff, Egbert-Psalter, Tafel LIII, Nr. 1 und 2. — Hildesheimer Dom, Evangeliar des hl. Bernward. Bernward weiht sein Geschenk Maria. Abb. bei Beissel: Des hl. Bernward Evangelien-Buch im Dom zu Hildesheim, Tafel IV und V. — Vgl. auch das Doppelblatt im Leipziger Psalter (X. Jahrhundert): David und drei Musikanten. Abb. bei R. Bruck: Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen. Dresden, 1906, Abb. 24 und 25.

[6]) Haseloff: Egbert-Psalter, Tafel I bis IV.



Digitized by Google

zusammenfügen. Der Form des Buches kam natürlich die isolierende Darstellung stärker entgegen als die kontinuierende, denn ihre Auflösung der Szene in eine fortschreitende Bilderfolge harmoniert mit dem progressiven Charakter des Buches. So hat denn in diesem, wie ja auch in vielen anderen Punkten, erst die ottonische Zeit eine spezifische Form der Buchillustration gefunden.

Wir haben gesehen, wie St. Gallen die Vorstufen zu solcher Form darbot, in weiterer Ausbildung als die meisten anderen karolingischen Schulen. So führen, wie in der Initialenkunst, auch in der St. Galler Bildminiatur die Fäden von der karolingischen zur ottonischen Periode.



Digitized by Google

# Verzeichnis der im Text erwähnten Handschriften.

(Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen, daß die Handschrift nur in den Anmerkungen genannt wird.)


Aachen, Münster. Seite
Karolingisches Evangeliar . . . . . (41)
Liuthar-Evangeliar . . . . . (48)
Aachen, Stadtbibliothek.
Evangeliar des Dr. Wings . . . . . 15 ff.
Bamberg, Königliche Bibliothek.
A. I. 14: Psalterium (Salomo-Psalter) . . . . 27
Basel, Stadtbibliothek.
Liber S. Isidori de natura rerum . . . . . (6)
Bern, Stadtbibliothek.
Nr. 264: Prudentius . . . . . (18, 45)
Cividale, Stadtbibliothek.
Egbert-Psalter . . . . . 48
Darmstadt, Großherzogliche Bibliothek.
Nr. 1948: Gero-Kodex . . . . . (47)
Donaueschingen, Fürstliche Bibliothek.
Nr. 191: Sakramentar . . . . . 37
Durham, Cathedral Library.
Ms. A. II. 16: Evangeliar . . . . . (6)
Einsiedeln, Stiftsbibliothek.
Nr. 17: Evangeliar . . . . . 21, 23, 33, (45)
Épernay, Stadtbibliothek.
Nr. 1722: Ebon-Evangeliar . . . . . 34 f., (48)
Florenz, Laurenziana.
Kodex Amiatinus . . . . . (43)
Rabulas-Evangeliar . . . . . 47, (48)
Göttweig, Stiftsbibliothek.
Nr. 30: Karolingischer Psalter . . . . . (11)
Hildesheim, Dom.
Evangeliar des hl. Bernward . . . . . (48)
Leipzig, Universitätsbibliothek.
Nr. 774: Psalterium . . . . . (48)
London, British Museum.
Cott. Ms. Vespas. A. I.: Canterbury-Psalter . . 46
Harley 2788: Evangeliar . . . . . 34 f.
Montecassino, Klosterbibliothek.
Nr. 29/30, 44, 272 . . . . . (39)
Mühlhausen, Industrielle Gesellschaft.
Erkanbold-Evangeliar . . . . . 21 f., 23 ff., 33, 38
München, Hof- und Staatsbibliothek.
Cim. 55: Kodex Aureus von Emmeran . . . 37
Cim. 58: Evangeliar aus Bamberg . . . . . (48)
Lat. 343: Psalter aus Bobbio . . . . . (43), 46
Lat. 14,345: Epistolæ Pauli . . . . . (37)
Lat. 22,311: Evangeliar . . . . . 20 f., 23, 33
Græc. 329: Evangelistar des Prinzen von Radziwill (8)
Græc. 383: Evangelistar . . . . . (8)
München, Königliche Schatzkammer.
Gebetbuch Karls des Kahlen . . . . . (48)
Paris, Bibliothèque Nationale.
Lat. 1: Viviansbibel . . . . . 35, 37
Lat. 3: Rorikobibel . . . . . 35
Lat. 265: Evangeliar von Blois . . . . . 34

Paris, Bibliothèque Nationale. Seite
Lat. 266: Lothar-Evangeliar . . . 35, (37, 41, 48)
Lat. 323: Sogenanntes Evangeliar Karls des Kahlen . . . . . 36
Lat. 1141: Sakramentarfragment . . . . 36, (48)
Lat. 1152: Psalter Karls des Kahlen . . 36 f., 46
Lat. 8850: Evangeliar . . . . . 34 f., (48)
Lat. 9428: Drogo-Sakramentar . . 35, 37, (41, 48)
Lat. 10,514: Evangelistar der Abtei Poussay . (48)
Lat. 12,050: Sakramentar des Hrodradus . . 36
Nouv. acq. Lat. 1203: Godescalc-Evangeliar . . 34
Grec 510: Gregor von Nazianz . . . . . 38
Rom, Vatikanische Bibliothek.
Græc. 699: Cosmas Indicopleustes . . . . . (43)
Græc. 1613: Menologium des Basilios II. . . (8)
Rom, St. Paolo fuori.
Karolingische Bibel . . . . . 36, 46
Sankt Gallen, Stiftsbibliothek.
Nr. 20: Wolfcoz-Psalter . . . . (4), 10 f., 14, 29 f.
Nr. 22: Psalterium Aureum 21, 23, 25 ff., 33, 37 ff., (45 ff.)
Nr. 23: Folchart-Psalter . . . 1—7, (11 f.), 13—15, 18—20, 23—36, 38, 40—48
Nr. 27: Psalterium . . . (4), 10 ff., 14, (30), 31, (45)
Nr. 48: Griechisches Evangeliar . . . . . 38
Nr. 50: Evangeliar . . . . . 15
Nr. 51: Irisches Evangeliar . . . . . (6)
Nr. 53: Evangelium Longum 20, 22 f., 25, 27, 32 f., (38 f.)
Nr. 54: Evangelistar (Gundis-Kodex) 15, 17 f., 21, 23, 25, (38)
Nr. 64: Epistolæ Pauli . . . . . (37)
Nr. 75: Teile einer Bibel . . . . . (45)
Nr. 77: Pentateuchus u. a. . . . . 10 f.
Nr. 79: Paralipomena u. a. . . . . 10 f.
Nr. 81: Proverbia u. a. . . . . 10 f., 29
Nr. 82: Isaias u. a. . . . . 10 ff., (19), 29
Nr. 83: Epistolæ Pauli u. a. . . . . 10 f, 13, 29
Nr. 86: Liber recognitionum S. Clementis . . (45)
Nr. 250: Aratus . . . . . (45)
Nr. 267: Zweiter Stiftskatalog . . . . . 32
Nr. 342, Seite 277—843: Sakramentar . 15 f., 21 ff.
Nr. 367: Evangelistar . . . . 10 ff., 14, (16), 29 f.
Nr. 390/391: Hartker-Antiphonar . . . . . (40)
Nr. 562: Vitæ S. Galli et S. Othmari 20 ff., 32 f., 37
Nr. 728: Erster Stiftskatalog . . . . . 32
Nr. 876: Grammatische Schriften des Servius Donatus . . . . . (45)
Nr. 1281/1282: Stiftskatalog von Pius Kolb . 31
Nr. 1408: Metzler's Stiftschronik . . . . . 30
Sankt Gallen, Stadtbibliothek (Vadiana).
Nr. 292: Psalterium . . . . . (16)
Nr. 294: Evangeliar . . . . . 15 ff.




Digitized by Google

Sankt Petersburg, Kaiserliche Bibliothek. Seite
Evangeliar aus Saint-Germain-des-Prés . . . (6)
Trier, Stadtbibliothek.
Nr. 22: Ada-Handschrift . . . . . 34
Turin, Nationalbibliothek.
F IV, 24: Vita S. Galli . . . . . (39)
Wien, Hofbibliothek.
Lat. 1815: Sakramentar . . . . . (11)
Lat. 1861: Dagulf-Psalter . . . . . 34f., 46
Wien, Schatzkammer.
Evangeliar . . . . . 34f.
Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek.
Nr. 3095: Vitæ S. Galli et S. Othmari . . 20ff., 33
Zürich, Kantonsbibliothek. Seite
C 1: Alkuinbibel . . . . . 35
Nr. 34: Psalterium . . . . . 10
Zürich, Stadtbibliothek.
C 12: Psalterium . . . . . (4), 38
C 60: Lektionar . . . . . 15, 17, 21
C 77: Lektionar . . . . . 15, 17, 23
Zürich, Staatsarchiv.
1 Blatt aus einem Evangeliar . . . . 15, 17f.
2 Blätter aus dem Einband des Manuskripts der Stadtbibliothek C 59 . . . . . (17)
1 Blatt mit dem Bildnis Notkers . . . . . (17)
1 Blatt aus einem ottonischen Missale . . . (17)

# Verzeichnis der Tafeln und Textabbildungen.

## Tafeln.

Tafel I. Folchart-Psalter: Psalm 51 Anfang.
„ II. Folchart-Psalter: Psalm 101 Anfang.
„ III. Folchart-Psalter: Seite 194.
„ IV. Folchart-Psalter: Seite 196, 80, 300, 262.
„ V. Folchart-Psalter: Seite 322, 277, 230, 319.
„ VI. Folchart-Psalter: Seite 11, Litaneibögen.
„ VII. Folchart-Psalter: Seite 12, Litaneibögen.

## Textabbildungen.

Seite
Abb. 1. Folchart-Psalter, S. 236: Zierseite zum 101. Psalm . . . . . 5
„ 2. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367: Evangelistar, S. 98 . . . . . 11
„ 3a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367; Evangelistar, S. 11 . . . . . 12
„ 3b. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 27: Psalterium, S. 21 . . . . . 12
„ 4. Folchart-Psalter, S. 40 . . . . . 13
„ 5. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 81: Proverbia u. a., S. 92 . . . . . 13
„ 6. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 79: Paralipomena u. a., S. 169 . . . . . 14
„ 7. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 83: Epistolæ Pauli u. a., S. 91 . . . . . 14
„ 8a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 367: Evangelistar, S. 26 . . . . . 15
„ 8b. Folchart-Psalter, S. 100 . . . . . 15
„ 9a. Zürich, Stadtbibliothek C 77: Lektionar, Bl. 8b . . . . . 16
„ 9b. St. Gallen, Stadtbibliothek Nr. 294: Evangeliar, Bl. 17b . . . . . 16
„ 9c. Aachen, Stadtbibliothek: Evangeliar des Dr. Wings . . . . . 16
„ 9d. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 4 . . . . . 16
„ 9e. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 50: Evangeliar, S. 26 . . . . . 16
„ 10a. Aachen, Stadtbibliothek: Evangeliar des Dr. Wings . . . . . 17
„ 10b. St. Gallen, Stadtbibliothek Nr. 294: Evangeliar, Bl. 18a . . . . . 17
„ 10c. Zürich, Staatsarchiv: Evangeliarfragment . . . . . 17
„ 11. Folchart-Psalter, S. 233 . . . . . 18
„ 12. Folchart-Psalter, S. 311 . . . . . 18
„ 13. Folchart-Psalter, S. 304 . . . . . 19
„ 14. Folchart-Psalter, S. 308 . . . . . 19
„ 15a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 562: Vitæ S. Galli et S. Othmari, S. 3 . . . . . 21
„ 15b. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 53: Evangelium Longum, S. 11 . . . . . 21
„ 15c. Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek, 17. 5. Aug. IV: Vitæ S. Galli et S. Othmari, Bl. 18a . . . . 21
„ 16a. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 53: Evangelium Longum, S. 6 . . . . . 22
„ 16b. Wolfenbüttel, Herzogliche Bibliothek, 17. 5. Aug. IV: Vitæ S. Galli et S. Othmari, Bl. 54b . . . . 22
„ 16c. Einsiedeln, Stiftsbibliothek Nr. 17: Evangeliar, S. 127 . . . . . 22
„ 17a. München, Hof- und Staatsbibliothek Clm. 22,311: Evangeliar, Bl. 8a . . . . . 23
„ 17b. Einsiedeln, Stiftsbibliothek Nr. 17: Evangeliar, S. 25 . . . . . 23



Digitized by Google

Seite

Abb. 17 c. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Psalterium Aureum, S. 302 . . . . . 23
„ 18 a. Zürich, Stadtbibliothek C 60: Lektionar, Bl. 229 a . . . . . 24
„ 18 b. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 23 . . . . . 24
„ 18 c. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 218 . . . . . 24
„ 19 a. Zürich, Stadtbibliothek C 60: Lektionar, Bl. 203 b . . . . . 25
„ 19 b. Zürich, Stadtbibliothek C 60: Lektionar, Bl. 189 b . . . . . 25
„ 19 c. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 130 . . . . . 25
„ 19 d. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 342: Sakramentar, S. 596 . . . . . 25
„ 20. Folchart-Psalter: 1. Psalm . . . . . 26
„ 21. Paris, Bibliothèque Nationale, Lat. 3: Roriko-Bibel, Bl. 1 b . . . . . 36
„ 22. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 54: Evangelistar, S. 110 . . . . . 38
„ 23 a. St. Gallen, Stiftsbibliothek: Evangelium Longum, S. 85 . . . . . 39
„ 23 b. Mühlhausen, Industrielle Gesellschaft: Evangelistar, Bl. 84 b . . . . . 39
„ 23 c. Rom, Kod. Vaticanus Græc. 1613: Menologium des Basilios II, S. 230 . . . . . 39
„ 23 d. Zürich, Stadtbibliothek C 60: Lektionar, Bl. 198 a . . . . . 39
„ 23 e. St. Gallen, Stiftsbibliothek Nr. 342: Sakramentar, S. 568 . . . . . 39
„ 23 f. Paris, Bibliothèque Nationale, Grec 277: Bl. 62 a . . . . . 39
„ 24. Folchart-Psalter, S. 7: Litaneibögen . . . . . 43
„ 25. Folchart-Psalter, S. 10: Litaneibögen . . . . . 44
„ 26. Folchart-Psalter, S. 9: Litaneibögen . . . . . 45



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

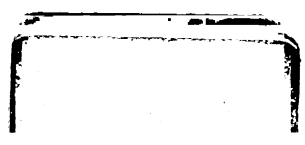
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

32101 078305677



Digitized by Google

Digitized by Google